CITTÀ DEL VASTO
MANIFESTAZIONI ROSSETTIANE 1982-1983

I ROSSETTI

TRA ITALIA E INGHILTERRA

A cura di
GIANNI OLIVA

ESTRATTO

BULZONI EDITORE

DANTE GABRIEL ROSSETTI E WALTER PATER: HOUSE OF LIFE E HOUSE BEAUTIFUL NELLA «WASTE LAND» VITTORIANA

di Gabriella Micks La Regina

L'attenzione della critica negli ultimi decenni si è nuovamente rivolta, dopo un periodo di relativo disinteresse o sbrigativa, superficiale liquidazione (tipici in questo senso la biografia di Rossetti di E. Waugh (1930) e il saggio di T.E. Eliot «Arnold and Pater» (1932)), verso uno studio approfondito ed obiettivo sia di Dante Gabriel Rossetti sia di Walter Pater, che tanto contribuirono a formare il gusto e il clima culturale non solo del loro tempo e della *fin de siècle*, ma — come appunto mettono in rilievo recenti studiosi — anche del primo '900.

Sia Rossetti che Pater sono stati due capiscuola il cui influsso è stato assai più capillare e ramificato di quanto si fosse supposto, e la loro opera si rivela per certi aspetti anticipatrice sia della poetica che della problematica critica del nostro secolo. La sottile indagine psicologica, introspettiva, che giunge talvolta a scandagliare l'inconscio e la concretezza dei simboli della poesia rossettiana, come certe formulazioni estetiche e la riflessione critica di Pater, sono l'espressione di una sensibilità essenzialmente moderna, e quello che è stato osservato di Pater può egualmente venir applicato alla personalità poetica di Rossetti: «... the direction Pater's thought takes in his critical work is undoubtedly the direction taken by much of the most significant writing of the early part of this century. Pater's is a modern sensibility and the problems he treats of are modern problems» [1].

I rapporti tra Rossetti e Pater sono quindi di grande interesse, e sono stati finora studiati soprattutto per quanto riguarda l'indubbio influsso esercitato dal poeta su Pater, specialmente avvertibile nei primi anni della sua attività letteraria. Data la statura del critico, questo è senz'altro un aspetto importante che non va trascurato, e cui accennerò brevemente. È mia intenzione infatti concentrarmi soprattutto sull'analisi del saggio che il critico dedicò a Rossetti nel 1883, in quanto accostandolo ad alcuni passi chiave di altre opere pateriane, il saggio si rivela uno strumento prezioso per capire quali siano le

(1) A. WARD, *Walter Pater. The Idea in Nature*, London 1966, p. 177.

qualità che il «critico-artista» riteneva essenziali per la vera poesia e l'arte in generale, qualità che ritrova emblematicamente riunite in un'unica figura — non immaginaria, come alcuni poeti e scrittori protagonisti di certe sue opere, ma reale: appunto quella di D.G. Rossetti.

È quindi doppiamente importante, a mio avviso, soffermarsi sul saggio, in quanto analizzandolo si può cogliere concretamente sia come uno dei maggiori critici dell'800 abbia visto e interpretato uno degli artisti più originali e innovatori del tempo, sia quali aspetti accomunino due figure di indubbio rilievo nella storia della letteratura e dell'arte, del pensiero e del gusto europei in un periodo che non si è esaurito in una breve stagione, ma ha fornito spunti e stimoli, anche se talvolta in maniera sotterranea o inconscia, ad alcuni dei più significativi scrittori degli inizi del nostro secolo.

Attento a cogliere le correnti di pensiero e artistiche più vive, originali e stimolanti del suo tempo, critico acuto e spesso innovatore, prosatore raffinatissimo, Walter Pater era uomo dalla personalità complessa, intensamente individuale ma aperta verso ogni esperienza intellettuale ed estetica, in quanto questo «scholar-artist» consapevole e deliberato coltivava un eclettismo — s'intende rigorosamente selettivo, ma senza preclusioni preconcette — che considerava l'unico atteggiamento possibile in un'età dominata dal relativismo. Compito dell'intellettuale era quindi non quello di fornire certezze, illusorie, ma di esplorare varie possibilità, senza pregiudizi e pretese metafisiche o dogmatiche, per cercare di capire piuttosto che affermare e giudicare *ex cathedra*. La ricerca della verità non può più venir condotta secondo i metodi tradizionali facendo riferimento ad un Assoluto che nella migliore delle ipotesi è inconoscibile, perché a suo avviso la verità è «but a possibility, realisable not as a general conclusion, but rather as the elusive aspect of a particular experience» ([2]).

La sua attività di saggista e di narratore riflette la ricca varietà dei suoi interessi che spaziano dalle arti figurative alla poesia, dalla narrativa alla filosofia e all'estetica. Ognuno di questi interessi, oggetto di attento studio e di meditazione, è collegato agli altri e li illumina, in un sapiente, calcolatissimo gioco di rimandi, allusioni, riferimenti, che fa dei suoi scritti un tessuto in cui mille fili si intrecciano formando un disegno complesso, ma lucidamente organizzato in modo da seguire e rendere in tutte le sue sfumature il pensiero che lo sottende.

Dati gli interessi e la personalità di Pater non sorprende che si fosse sentito attratto dai Preraffaelliti, che conosceva ed ammirava fin dalla giovinezza, e in uno dei suoi primi saggi, uscito sulla «Fortnightly Review» nel 1868, intitolato *Poems of W. Morris*, mostra di saper cogliere assai bene alcune caratteristiche della poesia preraffaellita, spiegando la base psicologica per il suo medievalismo. Nel medioevo i giovani poeti trovavano una fusione di ascetismo e sensualità, evidente nelle convenzioni dell'amor cortese, dove simboli religiosi venivano usati per dare espressione ai sentimenti terreni. La dislocazione temporale permetteva di proiettare una nuova sensibilità profondamente anticonvenzionale in forme che, apparentemente consacrate dalla tradizione, avevano già in sé il germe di uno spirito nuovo, diverso, essenzialmente pagano in quanto più sensuale che mistico, nonostante le apparenze.

([2]) W. PATER, *Plato and Platonism* (1893), London 1910, p. 195.

Di questa poesia Pater loda anche l'attenzione per i particolari concreti, la pittoricità delle immagini, l'amore appassionato per la bellezza, desiderata con tanta più forza in quanto ad esso si accompagna sempre il senso della brevità della vita e quello della morte, che rendono ancora più seducente la bellezza del mondo terreno ([3]). La stessa associazione di desiderio di bellezza fisica e paura della morte si ritrova nel primo «ritratto immaginario» di Pater, largamente autobiografico, «The Child in the House» (1878). La parte finale del saggio su Morris venne usata da Pater come la famosa «Conclusione» degli *Essays in the History of the Renaissance* (1873), documento assai importante per comprendere il suo pensiero di questi anni — parzialmente modificato in seguito pur senza rinnegare le intuizioni fondamentali — che causò grande scalpore e com'è noto, influenzò profondamente l'estetismo *fin de siècle*, anche se spesso in modo contrario alle intenzioni di Pater che si dissociò sempre da certe posizioni estreme assunte dai suoi discepoli, in genere indesiderati.

Per quanto riguarda i contatti diretti, personali tra Pater e l'ambiente preraffaellita, in particolare con Rossetti, questi furono assai scarsi, ad eccezione dell'amicizia con Swinburne, che conobbe nel 1869 quando iniziò a frequentare gli ambienti artistici e letterari di Londra: fra gli altri incontrò W. Bell Scott, anch'egli amico di Rossetti, che Pater descrisse come «the most significant as well as the most fascinating of contemporaries, the greatest man we have amongst us, in point of influence upon poetry and perhaps painting» ([4]) e che naturalmente era ansioso di conoscere di persona. Fu Swinburne che finalmente lo presentò al poeta nel 1871, accompagnandolo a fargli visita, ma questa rimase l'unica occasione in cui i due si incontrarono, e se dobbiamo credere a Watts-Dunton quando riferì l'episodio, «Rossetti disliked [Pater] extremely» ([5]). Comunque siano andate le cose, evidentemente l'ammirazione di Pater per il poeta non venne affatto sminuita da quest'unico contatto personale, come si potrà notare in seguito; e mi sembra interessante far rilevare come Rossetti, anche se forse non provò simpatia per l'ospi-

([3]) Cfr. W.E. FREDEMAN, *Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study*, Cambridge, Mass. 1965, pp. 19-20.

([4]) Cit. in O. DOUGHTY, *A Victorian Romantic, D.G. Rossetti*, II ed., London 1960, pp. 615-16.

([5]) W. ROTHENSTEIN, *Men and Memories*, New York 1931, p. 232.

te, tuttavia ne avesse grande stima come critico e scrittore, a quanto riferisce Swinburne in una lettera del '73 al Morley dopo la pubblicazione di *The Renaissance* in cui loda il volume ed afferma di aver detto una volta a Pater «how highly Rossetti as well as myself estimated his first papers in "The Fortnightly Review"» (6).

Prima di passare all'analisi del saggio su Rossetti, è opportuno accennare brevemente all'influsso che particolari opere del poeta hanno certamente o probabilmente esercitato su alcuni scritti di Pater e sul suo stile; è soprattutto nel primo periodo della sua attività che tale influsso appare più evidente, ma non mancano esempi di suggestioni rossettiane anche in seguito. Indubbiamente, Pater era legato a Rossetti da profonde affinità quali il culto per la bellezza, la concezione di un'arte deliberata, che mira a raggiungere la perfezione formale, la massima concentrazione ed espressività, il senso acuto della transitorietà delle cose terrene, dell'implacabile scorrere del tempo di cui entrambi si sforzano di cogliere ed arrestare nell'arte un momento significativo, perfetto, illuminante, che racchiuda in sé un prezioso distillato di esperienza (si pensi al verso «a Sonnet is a moment's monument» del sonetto introduttivo di *The House of Life* e ai «moments» della «Conclusione» e ad altri passi pateriani (7). Proprio per queste affinità, quindi, certe opere rossettiane lo colpirono profondamente, ad esempio il breve racconto «Hand and Soul» che il poeta scrisse per il primo numero di «The Germ» (1849), in cui il giovane Rossetti, attraverso l'immaginario pittore dugentesco Chiaro dell'Erma, rivela obliquamente la sua personalità e la sua concezione dell'arte, attaccando indirettamente, secondo il Fletcher, la visione ruskiniana dell'arte che costituiva il programma della «Pre-raphaelite Brotherhood» (e specialmente di Holman Hunt) (8). Infatti, né la fedele trascrizione della Natura che consente all'artista di avvicinarsi a Dio, né l'astratto moralismo di fredde allegorie riescono a soddisfarlo, finché in un momento di profonda delusione, di disperazione ha un'epifania in cui gli appare la sua anima che gli rivela il suo vero compito. La vocazione dell'artista è di dare forma concreta, visibile ad una visione interiore — la sua anima, che appare al pittore come una donna di intensa bellezza — rifiutandosi di trascrivere gli avvenimenti del mondo esterno o di raffigurare allegorie che fanno riferimento ad un sistema di valori cui si sente estraneo.

L'importanza del racconto per comprendere il programma artistico di

(3) Cfr. W.E. FREDEMAN, *Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study*. Cambridge, Mass. 1965, pp. 19-20.
(4) Cit. in O. DOUGHTY, *A Victorian Romantic, D.G. Rossetti*, II ed., London 1960, pp. 615-16.
(5) W. ROTHENSTEIN, *Men and Memories*, New York 1931, p. 232.

Rossetti è evidente ed è stata spesso sottolineata; diversi studiosi hanno rilevato come «Hand and Soul» abbia influito sulle opere narrative di Pater, e cioè sui suoi «ritratti immaginari», dove non si concentra sull'azione, ma su atti significativi di percezione, sugli equivalenti psicologici degli avvenimenti esteriori, in quanto il suo argomento — come per Rossetti — è una visione interiore, un itinerario spirituale (9).

Arthur Symons nella sua monografia su Walter Pater afferma: «Two men of genius, in our own generation, have revealed for all time the always inexplicable magic of Leonardo da Vinci: W. Pater in his prose and D.G. Rossetti in his sonnet» (10). L'accostamento tra il celebre saggio di Pater su Leonardo ('69) e il sonetto rossettiano «For our Lady of the Rocks, by Leonardo Da Vinci» non è casuale, in quanto quest'ultimo appartiene a quel gruppo di composizioni, ispirate da quadri, che traducono in immagini verbali l'emozione suscitata da un'opera d'arte visiva, e che ebbero grande importanza per Pater. È una forma di critica evocativa, poetica come quella che troviamo in certe recensioni giovanili di Rossetti di pittori oggi dimenticati (come Anthony e Kennedy), ma che a differenza di queste — a mio avviso di scarso valore — riesce in certi casi a creare degli effetti profondamente suggestivi. Già Baudelaire nel 1846 aveva scritto in «A quoi bon la critique?»:

> Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; ... celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi, le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie (11).

Anche se poi Baudelaire, affermando che tale critica è destinata alle antologie e ai lettori poetici, passa a definire i criteri della critica «proprement dite», non vi è dubbio che questi sonetti, che secondo F. Kermode ricordano le stravaganti glosse del Marino su quadri e opere d'arte (12), oltre a possedere un valore autonomo, costituiscono un contributo alla critica d'arte quale si venne sviluppando in Inghilterra nell'800. Tale critica d'arte, con alcuni scrittori, soprattutto con J. Ruskin e W. Pater, diviene una forma genuinamente sperimentale di letteratura, che infrange le tradizionali barriere tra poesia e prosa e tende ad esprimere intuizioni immediate, il ritmo della mente mentre percepisce l'esperienza o vi risponde. Le immagini devono essere precise, anche se lo scopo non è descrivere l'opera d'arte, ma evocare un'esperienza estetica ed emotiva, che deriva da un quadro, ma ha origine dalla prosa del critico (13).

(9) G.C. MONSMAN, *Walter Pater*, London and Boston 1977, p. 73.
(10) A. SYMONS, *A Study of W. Pater*, London 1932, p. 73.
(11) C. BAUDELAIRE, «A quoi bon la critique?», in *Oeuvres Complètes*, a cura di Y.-G. LE DANTEC, Paris 1951, p. 600.
(12) Cfr. F. KERMODE, *Romantic Image* (1957), London 1971, p. 76.
(13) Cfr. G.R. SANGE, «Art Criticism as a Prose Genre», in *The Art of Victorian Prose*, eds. G. LEVINE and W. MADDEN, New York 1968, pp. 40, 43, 44.

Pater quindi, come Rossetti nei suoi «sonnets for pictures», vuole comunicare la qualità della sua esperienza visiva tramite effetti paralleli di ritmo, tono e immagini, creando l'equivalente verbale del suo senso di un'opera d'arte figurativa. La densità connotativa del linguaggio nel saggio su Leonardo certo si richiama ai sonetti rossettiani, e i ritmi e il tono deliberatamente poetici del celebre passo sulla Monna Lisa dove Pater tenta di dare espressione alla complessità dell'esperienza moderna, uno dei più noti esempi di *écriture artiste* del tardo '800 inglese, sono così percettibili che com'è noto Yeats ne pubblicò la prima parte nello *Oxford Book of English Verse* del 1935, come se fosse composta in *vers libre*, dichiarando che Pater era il primo dei «poeti» moderni ([14]). Per l'enigmatica figura della Gioconda evocata da Pater, gli studiosi hanno avanzato i nomi di diverse *femmes fatales* della letteratura che potrebbero aver ispirato il critico: assai persuasiva mi pare l'ipotesi del Kermode, che riconoscendo il debito di Pater nei riguardi di Rossetti per questo saggio, suggerisce come possibile ispiratrice, fra altre, la Lilith rossettiana, non solo quella del quadro omonimo, ma soprattutto quella del sonetto che il poeta aveva scritto per il suo quadro: originariamente intitolato anch'esso «Lilith», in seguito fu stampato come «Body's Beauty» ([15]).

Un altro saggio successivo, l'importante e assai noto «The School of Giorgione» ('77) in cui, all'inizio, Pater formula con chiarezza uno dei principi fondamentali della sua estetica, la necessità di un'inscindibile fusione di forma e contenuto nell'arte, si richiama dichiaratamente ad un altro «sonnet for pictures», «For a Venetian Pastoral, by Giorgione» — a mio avviso forse il più riuscito e suggestivo di questo gruppo. Pater infatti menziona il sonetto in questi termini: «Another favourite picture... the subject of a delightful sonnet by a poet whose own painted work often comes to mind as one ponders over those precious things — the *Fête Champêtre*», dando in nota il nome del poeta ([16]).

Secondo J.D. Hunt, nel saggio Pater segue da vicino, elaborandola, l'interpretazione data da Rossetti della pittura di Giorgione ([17]): forse quest'affermazione accentua troppo l'indubbia suggestione che il sonetto ha esercitato sul critico, ma è comunque vero che le affinità tra i due scrittori sono qui particolarmente evidenti, come conferma questo passo:

> Such ideal instance the school of Giorgione selects, with its admirable tact, from that feverish, tumultuously coloured world of the old citizens of Venice — exquisite pauses in time, in which, arrested thus, we seem to be spectators of all the fulness of existence, and which are like some consummate extract or quintessence of life ([18]).

Sia Rossetti che Pater, come si accennava, sono sempre alla ricerca di una forma d'arte che fissi queste «exquisite pauses in time», momenti di intensa visione, attimi in cui si intuisce l'elusivo mistero dell'esistenza nella sua pienezza, e che sono tuttavia «wholly concrete». Così definisce questo desiderio il protagonista di *Marius the Epicurean* (1885):

> Could he but arrest, for other also, certain clauses of experience as the imaginative memory presented them to himself! ... To create, to live perhaps a little while beyond the allotted hours, if it where but in a fragment of perfect expression: — it was thus his longing defined itself for something to hold by amid the «perpetual flux» ([19]).

Esattamente nello stesso modo questo «longing» si definiva per Rossetti, che dedicò la sua vita a realizzarlo nella sua poesia, così come Pater, dopo aver abbandonato la poesia, si dedicò al compito di creare una prosa raffinata, nitida, precisa ed espressiva per arrestare qualche momento particolarmente significativo dell'esperienza.

Si è già visto come il tipo di prosa poetica di alcuni saggi di *The Renaissance*, in particolare quello su Leonardo, si possa in buona parte ricondurre all'esempio di Rossetti: non è solo, però per questo aspetto — per altro non troppo frequente in Pater — che si può parlare di un influsso rossettiano o per lo meno di profonde affinità tra i due scrittori, ma anche per lo stile che Pater venne pazientemente maturando ed elaborando nel corso degli anni. Ammirava *The House of Life* per la sottigliezza dell'indagine psicologica, la profondità dell'introspezione, la concretezza delle immagini con cui anche le sfumature emotive più evanescenti venivano realizzate. Poiché anch'egli mirava a raggiungere gli stessi effetti, il suo stile giunge a possedere, come quello della poesia più visionaria di Rossetti, una rara forza di concentrazione, ottenuta tramite una deliberata selezione che compendia in poche righe un gran numero di particolari, sostituendo a lunghe descrizioni brevi, dense allusioni ([20]). La prosa ricca e condensata che Pater gradualmente elaborò è uno strumento espressivo personalissimo, ma certo la poesia di Rossetti ha costituito per lui un esempio prezioso da cui ha saputo trarre importanti suggerimenti.

Non si deve infine dimenticare l'importanza che la celebrazione keatsiana della bellezza così memorabilmente mediata da Rossetti, ha avuto sia per

([14]) Per un'eccellente analisi del passo sulla Monna Lisa, a lungo considerato solo un pezzo di virtuosismo fine a se stesso, un esempio del più irresponsabile impressionismo, ma che ora gli studiosi, esaminandolo attentamente, trovano denso di significati, cfr. WARD, *op. cit.* pp. 92-96 e I. FLETCHER, *Walter Pater*, rev. ed. London 1971, pp. 23-8.

([15]) Cfr. KERMODE, *op. cit.*, pp. 75-76.

([16]) W. PATER, «The School of Giorgione», in *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London 1910, p. 145.

([17]) Cfr. HUNT, *op. cit.*, p. 151.

([18]) «The School of Giorgione», p. 150.

([19]) W. PATER, *Marius the Epicurean*, 2. vols., London 1910, I, p. 155.

([20]) Cfr. MONSMAN, *op. cit.*, p. 154. Si veda anche p. 155, dove vengono accostate *The House of Life* e *Marius* in quanto entrambe le opere sono autobiografie spiritualizzate.

Pater che per altri artisti del tempo, anche se poi si fuse con l'influsso dell'«art pour l'art», in particolare di Gautier, Baudelaire e Flaubert.

Il saggio «Dante Gabriel Rossetti» è del 1883, e fu pubblicato nello stesso anno come introduzione ad una scelta di tredici composizioni del poeta incluse nel IV volume dell'antologia *The English Poets* curata da Thomas H. Ward ([21]); successivamente Pater lo ristampò nella raccolta di saggi *Appreciations* (1889), nella quale compariva anche quello su W. Morris ora intitolato «Aesthetic Poetry» (Pater fu il primo ad usare quest'aggettivo per la poesia preraffaellita) ma che venne poi omesso nelle riedizioni del volume.

Il titolo della raccolta è significativo, in quanto Pater come critico si occupa esclusivamente di autori che apprezza e ammira, anche se non manca di menzionarne i difetti: ma a suo avviso, il critico — necessariamente anch'egli un artista — deve soprattutto attirare l'attenzione su ciò che vi è di interessante, di individuale, di unico in questi autori, in modo che poi il lettore possa apprezzare per proprio conto queste qualità ([22]). Partendo dalle proprie impressioni soggettive, di prima mano, non viziate da preconcetti, Pater si propone di «understand the various forms of ... art and thought ... to "pluck out the heart of their mystery", and in turn become the *interpreter* of them to others» ([23]). Si tratta quindi di un compito responsabile, di interprete, di intermediario, che Pater ha svolto con grande penetrazione e finezza, seguendo criteri rigorosamente selettivi.

L'interesse e l'ammirazione per Rossetti permeano il saggio, e coerentemente con i suoi principi il critico illumina gli aspetti più salienti della personalità artistica e della poesia rossettiane, in modo che attraverso la sua mediazione il lettore possa avere dati sufficienti per venire stimolato ad accostarsi direttamente all'opera del poeta, e rispondere personalmente alle sue suggestioni, in quanto l'emozione estetica prodotta da un'opera d'arte — per il critico come per il lettore comune — costituisce uno di quei «primary data [which] one must realise for oneself, or not at all» ([24]). A Pater interessa soprattutto cogliere e definire la personalità vivente dietro l'opera d'arte, l'individualità dell'artista e della sua opera, quella qualità unica che lo distingue da tutti gli altri, e penetrare «through the given literary or artistic product, into the mental and inner constitution of the producer, shaping his work» ([25]).

Nell'arco del saggio, Pater con grande abilità costruisce il suo ritratto

([21]) Le composizioni scelte dal Ward sono, nell'ordine, le seguenti: «The Blessed Damozel», «Love Enthroned», «Love's Nocturn», «Love's Lovers», «Love-lily», «Parted Love», «The Portrait», «Sybilla Palmifera», «Newborn Death», «Soothsay», «Hope Overtaken», «The Monochord», «Ave». Come si noterà, sei provengono dalla *House of Life*.

([22]) Cfr. R.V. JOHNSON, *W. Pater. A Study of his Critical Outlook*, Melbourne 1961, pp. 12, 13.

([23]) *Marius*, I, p. 152.

([24]) W. PATER, «Preface» *The Renaissance*, p. viii.

([25]) W. PATER, «Amiel's "Journal Intime"», in *Miscellaneous Studies (1965)*, London 1910, p. 29.

dell'artista, accumulando particolari scelti con cura che si articolano in un disegno preciso, in quanto sottilmente collegati: ogni nuovo particolare sviluppa o illustra la conseguenza di una notazione precedente, rendendo l'immagine sempre più nitida e completa, anche se, secondo questa tecnica cumulativa, più complessa, cogliendo sfaccettature diverse che però riflettono tutte la sostanziale integrità di una personalità coerente. Fin dal primo paragrafo, Pater mette a fuoco due caratteristiche della personalità di Rossetti: anche se ormai il suo nome «may seem now established in English literature» ([26]) in quanto il suo ultimo volume (1881) aveva consolidato e diffuso la sua fama, Rossetti era sempre avvolto in una sorta di «mystic isolation» e la sua opera (che appunto per questo era circolata manoscritta per molti anni, conquistandogli «a kind of exquisite fame» prima della pubblicazione) forse attira ancora «a special and limited audience». Pater coglie qui quell'isolamento deliberato del poeta dall'ambiente che lo circonda, ed è forse per questo che nell'analizzarlo non applica il metodo storico che espone così lucidamente in *Plato and Platonism* (1893) ([27]), per cui ogni autore va messo in rapporto con il suo *Zeitgeist*, con le peculiari condizioni che determinano l'età in cui vive ed opera. Ma anche in *Plato* Pater afferma che il compito più arduo e più importante del critico comincia quando dopo aver ricostruito, per quanto è possibile, i caratteri generali di un'età, arriva a toccare «what is unique in the individual genius which contrived, after all, by force of will, to have its own masterful way with that environment» ([28]).

Il «genio individuale» che nella sua unicità non si lascia condizionare dall'ambiente ricorda da vicino Rossetti quale lo ha giustamente visto Pater, che nel nostro saggio inizia subito dalla seconda fase del metodo storico, il «portrait of a *person*» ([29]). L'isolamento di Rossetti, «mistico» per la qualità visionaria della sua arte — come si vedrà in seguito — spiega perché la sua poesia attiri soprattutto un pubblico speciale e limitato, come il poeta stesso sapeva benissimo: affermò infatti che «... the greater portion of my poetry is suited only to distinctly poetic readers» ([30]). Pater in un altro saggio affermerà che il vero artista scrive per «a select few», «those "men fo a finer thread" who have formed and maintain the literary ideal» ([31]): quel pubblico, cioè, «speciale e limitato» che sapeva veramente apprezzare la complessa e personale poesia di Rossetti.

«The Blessed Damozel» — forse la più nota composizione rossettiana

([26]) W. PATER, «Dante Gabriel Rossetti», in *Appreciations*, London 1910, p. 205. Per le citazioni successive dal saggio, il numero della pagina sarà indicato di seguito nel testo.

([27]) *Plato and Platonism*, pp. 124-25.

([28]) *Ibidem*,

([29]) *Ibidem*.

([30]) Cit. in K. AMIS, "Communication and the Victorian Poet", in *British Victorian Literature, Recent Revaluations*, ed. S.K. KUMAR, London 1965, p. 42.

([31]) W. PATER, «Style», in *Appreciations*, p. 18.

(che secondo il suo autore aveva buone probabilità di essere «pretty generally admired») ([32]), l'unica sua opera ad essere inclusa nello *Oxford Book of English Verse* agli inizi del nostro secolo — circolò a lungo manoscritta, prosegue Pater, anche se venne pubblicata due volte (la prima nel secondo numero di «The Germ») prima di comparire all'inizio del volume uscito nel 1870. Tale volume finalmente soddisfece la curiosità che da tempo circondava l'attività poetica di Rossetti, mentre i suoi quadri eccitavano «the same peculiar kind of interest» (p. 205). Così Pater introduce un nuovo elemento, che precisa meglio la figura di Rossetti, poeta ma anche pittore (implicitamente sottolineando la sua singolarità, in quanto è riuscito con successo ad esprimersi in due diversi tipi di arte, come Blake che tanto ammirava e contribuì a far conoscere): Pater accenna alla «nuova scuola» che stava allora imponendosi all'attenzione, di cui Rossetti era membro, anzi il capo, ma né qui né altrove nel saggio usa il termine preraffaellita, e non fornisce alcuna data.

Ritornando alla «Blessed Damozel», scritta a diciotto anni, Pater osserva giustamente come questa poesia prefiguri per chi la legge oggi non solo le principali caratteristiche della scuola, ma soprattutto — se conosce davvero Rossetti — molti aspetti che sono «most markedly personal and his own» (p. 205). Più avanti, a proposito di alcuni temi e motivi di *The House of Life*, il critico osserverà che erano già oscuramente prefigurati in «the Blessed Damozel» ([33]). Molti studiosi moderni sono d'accordo con Pater su questo punto, in quanto riconoscono in questa composizione un'anticipazione di quasi tutta la poesia più tipicamente rossettiana degli anni successivi, in particolare appunto *The House of Life*, per la tematica, le immagini, la tecnica ([34]).

Una qualità che già contribuiva al fascino esercitato da quella poesia giovanile, prosegue Pater, comune al poeta ed alla scuola e per entrambi «of primary significance» (p. 206) era la sincerità, una parola chiave per Pater (come per M. Arnold, per il quale però ha un valore diverso), che la usa spesso nei suoi scritti, con sfumature diverse di significato, ma sempre comunque in senso elogiativo. A proposito di Rossetti, Pater sottolinea l'importanza di questa qualità per lui fondamentale ripetendo la parola due volte: nel primo caso sta per quell'assoluta fedeltà dell'artista alla sua visione interiore, teorizzata appunto da Rossetti e dai Preraffaelliti (si pensi a «Hand and Soul» e all'interpretazione in prosa fornita da William Michael Rossetti per il suo infelice ed oscuro sonetto programmatico stampato sulla copertina del primo numero di «The Germ»). Pater così l'aveva definita nel suo saggio su Wordsworth (1874): «... sincerity, that perfect fidelity to one's own inward presen-

([32]) Cit. in AMIS, *op. cit.*, p. 42.
([33]) Cfr. «D.G. Rossetti», p. 214.
([34]) Cfr. ad es. J.J. MCGANN, «Rossetti's Significant Details», in *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essay*, ed. J. SAMBROOK, Chicago and London 1974, p. 237.

tations, to the precise features of the picture within, without which any profound poetry is impossible. ... this passionate sincerity...» ([35]).

Wellek, che pur apprezzando il saggio non è convinto — senza dire perché — degli elogi della «sincerità» rossettiana, la interpreta solo come novità, originalità, rifiuto delle convenzioni correnti ([36]). Ma il primo significato che si è detto è cruciale per l'interpretazione che Pater dà della poesia di Rossetti, come risulta chiaramente dal resto del saggio e da come il critico concepisce in generale la poesia, e non può certamente venire ignorato o trascurato in questo contesto, come fa invece il Wellek. Quando Pater ripete una «perfect sincerity», vi attribuisce un significato diverso ma strettamente collegato al primo di cui è un corollario (in *Gaston de Latour* dirà: «sincerity counting for life-giving *form*, whatever the *matter* might be» ([37])): la fedeltà alla propria visione interiore, personale, non può che portare l'artista a scartare i moduli espressivi correnti, logori e sfruttati per comunicare «a poetic sense» che non riconosce le convenzioni della poesia e le regole tradizionali della composizione letteraria meccanicamente trasmesse, non sanzionate dall'esperienza individuale ([38]). In questo secondo caso, allora, la sincerità si identifica con l'uso deliberato di un linguaggio originale (perché originale è ciò che si vuole comunicare) e schietto, che non si cura delle convenzioni e delle aspettative correnti. E certo una figura come Rossetti, che oltretutto — come apprendiamo dal fratello — detestava in poesia ogni elemento didascalico, esortativo o espressamente etico ([39]), non poteva che deludere le aspettative del pubblico vittoriano benpensante.

La poesia, che per Pater deve essere fra l'altro carica di emozione personale, si realizza quindi compiutamente quando la «sincerità» del poeta fa sì che l'intuizione si trasformi in espressione tramite un processo che riflette la sua individualità ed unicità. Pater, che seguiva con interesse gli esperimenti artistici del suo tempo, sottolinea fortemente la singolarità e l'originalità della poesia rossettiana, giunta quando ormai pareva che non ci fossero più novità da attendersi nel mondo letterario inglese: «here was certainly one new poet more, with a structure and music of verse, a vocabulary, an accent, unmistakably novel» (p. 206). Già nel 1872, nel saggio su Du Bellay, Pater aveva affermato che perché l'opera di un poeta abbia il massimo interesse, un valore estetico e non solo storico, «it is necessary that there should be perceptible in his work something individual, inventive, unique, the impress there of the writer's own temper and personality» ([40]).

([35]) «Wordsworth», in *Appreciations*, p. 51.
([36]) Cfr. R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, tr. it. di A. Lombardo e R.M. Colombo, 4 vol., Bologna 1971, IV, p. 466.
([37]) W. PATER, *Gaston de Latour* (1896), London 1910, p. 90.
([38]) Cfr. *Plato and Platonism*, p. 119.
([39]) *The Collected Works of D.G. Rossetti*, ed. W.M. ROSSETTI, rev. ed. London 1911, p. 671.
([40]) «Du Bellay», in *The Renaissance*, p. 172.

Pater identifica innanzitutto le qualità formali della poesia di Rossetti, riconoscendone giustamente l'importanza, e la sua analisi tenderà sempre a metterne in rilievo la perizia tecnica e l'arte deliberata riconosciute da tutta la critica moderna: «in an age of uncertain technique, Rossetti was a rigorous technician and an exacting critic both of his own and of others' work» ([41]). Contro coloro che avevano accusato Rossetti di aver adottato delle innovazioni solo per far colpo sul pubblico, Pater aggiunge che le sue peculiarità non sono artificiosi espedienti intesi ad attirare l'attenzione, ma hanno tutta la realtà del linguaggio di un uomo che esprime con naturalezza la propria visione, «certain wonderful things he really felt and saw» (p. 206). È proprio l'assoluto convincimento da parte di Rossetti della realtà e dell'importanza, in primo luogo per se stesso e poi per i suoi lettori, di quella sua visione interiore che vuole comunicare ad altri, a garantire la sua scrupolosa ricerca di una forma che ne sia l'esatto equivalente.

Oltre a trovare il primo accenno al contenuto della poesia rossettiana («matter»), per ora indicato genericamente («certain wonderful things», «those *data* within»), in questo passo si notano paralleli assai stretti con altri scritti di W. Pater, il che sta a indicare come il problema qui trattato nell'analizzare la poesia di Rossetti sia di fondamentale importanza per il critico e costituisca uno dei punti essenziali della sua riflessione estetica e critica. In questa pagina, come nella seguente, dove viene affrontato il problema del linguaggio, i paralleli più frequenti sono col romanzo *Marius the Epicurean* (1885) e col saggio «Style» (1888). In *Marius*, l'intero capitolo VI, intitolato con deliberato anacronismo «Euphuism» (il romanzo è ambientato nella Roma degli Antonini, ma oltre ad essere una velata autobiografia spirituale riflette, in un continuo, implicito ma chiarissimo parallelo fra passato e presente, la problematica spirituale e culturale che gli intellettuali del tardo '800 si trovano ad affrontare), tratta del programma di rivitalizzare il linguaggio e creare un nuovo stile, una nuova poesia. A tale programma si dedica assiduamente Flavian, un giovane che Pater immagina sia l'autore dell'anonimo *Pervigilium Veneris*; anche Marius, da sempre dotato di «a poetic temper», pur abbandonando (come Pater) la poesia per la prosa, sarà sempre fedele all'esigente ideale letterario del giovane amico prematuramente scomparso.

I punti di contatto fra Rossetti e l'immaginario poeta romano sono numerosi, ed entrambi ricordano per certi aspetti il protagonista di un «imaginary portrait», rimasto incompiuto, «An English Poet» (1878), tanto che si potrebbe supporre che Pater si sia almeno parzialmente ispirato alla figura di Rossetti nel creare i suoi poeti. Per il momento basterà sottolineare quanta importanza abbia per Pater la piena consapevolezza da parte dell'artista della

([41]) C.M. Bowra, «*The House of Life*», in *Victorian Literature. Modern Essays in Criticism*, ed. A. Wright, London and Oxford 1968, p. 251.

realtà e validità della sua «matter»: come Rossetti, Flavian è infatti salvato dal cadere nel manierismo e nell'artificiosità della «consciousness that he had a matter to present, very real, at least, to him» ([42]). Analogamente in «Style», dove Pater espone più compiutamente la sua teoria estetica, si insiste sulla necessità che l'artista trascriva fedelmente il suo «personal sense of fact», la «absolutely sincere apprehension of what is most real to him» ([43]).

Stabilita quindi l'esigenza di una ricca vita interiore, individuale e soggettiva come presupposto dell'arte in generale e della poesia in particolare — requisito che Rossetti soddisfa compiutamente — Pater sottolinea come il poeta possieda anche l'indispensabile qualità di far aderire perfettamente il suo linguaggio al pensiero, all'intuizione personale, come la cera o la creta rivestono «the model within» ([44]). In «Style», il critico osserverà che l'artista dice al lettore: «I want you to see precisely what I see», e la «visible vesture and expression» di tale mondo interiore possono essere realizzati solo attraverso un accordo assoluto, perfetto tra l'idea e l'espressione, che è «*fineness* of truth», «the finer accommodation of speech to that vision within», in quanto «all language involves translation from inward to outward» ([45]). Per Pater, uno dei criteri fondamentali per valutare l'arte è il successo espressivo, la misura in cui l'artista è riuscito a comunicare con maggiore o minore precisione la sua visione personale in un linguaggio che ha l'impronta della sua irripetibile individualità.

In «D.G. Rossetti», la qualità ora esaminata viene definita come il dono della «transparency in language», usando per descrivere il processo per cui si realizza una similitudine tratta dal disegno che ritroveremo quasi identica in «Style» ([46]). Questa «trasparenza» ricorda un passo di un saggio giovanile di Pater, «Diaphaneité» (1864), dove aveva affermato: «The artist and he who has treated life in the spirit of art desires only to be shown to be world as he really is; as he comes nearer and nearer to perfection, the veil of an outer life not simply expressive of the inward becomes thinner and thinner» ([47]). Qui è il «velo» della vita esteriore dell'artista che deve «assottigliarsi», in quanto ha interesse solo se esprime la sua interiorità (si può qui ricordare che in genere Pater non si cura dei dati biografici degli autori che prende in esame, come si vede anche nel nostro saggio); più tardi il «velo» che deve aderire e rivelare la vita interiore dell'artista sarà lo stile, pazientemente elaborato fino a raggiungere la massima espressività, intensamente personale.

([42]) *Marius*, I, pp. 102-03. Tutta la p. 103, coi suoi riferimenti ad una «very scrupulous sincerity» e a «certain strong personal intuitions, a certain vision of things», è assai vicina al passo su Rossetti.
([43]) «Style», pp. 10, 36.
([44]) *Marius*, I, p. 103.
([45]) «Style», p. 31, 10, 34.
([46]) Cfr. «D.G. Rossetti,«, p. 206, e «Style», pp. 14-15.
([47]) «Diaphaneité», in *Miscellaneous Studies*, p. 249.

Questa qualità di «trasparenza», così importante per Pater — dirà più tardi «... the word, the phrase, valuable in exact proportion to the transparency with which it conveyed to others the apprehension, the emotion, the mood, so visibly real within himself» ([48]) — gli appare pienamente evidente nelle traduzioni rossettiane (completate nel 1848 ma pubblicate dopo un attento lavoro di revisione solo nel 1861) degli «early Italian poets», «delighftul but difficult», definite «typically perfect» (p. 207). Nella Prefazione agli *Early Italian Poets* Rossetti espone brevemente i criteri seguiti nella traduzione:

> The life-blood of rhythmical translation is this commandment, — that a good poem shall not be turned into a bad one. The only true motive for putting poetry into a fresh language must be to endow a fresh nation, as far as possible, with one more possession of beauty.

Una resa letterale va sacrificata senza esitazione, se necessario, alla bellezza, ma la fedeltà, che è tutt'altra cosa, deve essere rispettata ([49]). Peter non esagera quando definisce queste traduzioni perfette, in quanto Rossetti è riuscito a realizzare i propositi espressi nella Prefazione con straordinario successo, e gli studiosi moderni sono d'accordo col critico nel riconoscere il loro valore: G. Hough, ad es., sottolinea l'impegno, l'abilità e la fedeltà immaginativa con cui Rossetti «virtually created early Italian poetry for the general English consciousness», mentre lo Evans osserva che «while retaining the features of the Italian, Rossetti achieved pieces that have the strength and the integrity of original poems» ([50]).

Rossetti ha saputo cogliere «the secret of all genuine style, of all such style as can truly belong to one man and not to another» (p. 207); qui Pater afferma un principio di capitale importanza nella sua estetica (che svilupperà più tardi in «Style» ([51])), principio che trova pienamente realizzato in Rossetti. Come aveva sostenuto altrove — in questo distaccandosi da Flaubert, per tanti aspetti suo maestro e modello — Pater è convinto che non si possa non sentire la soggettività dell'artista, che colora tutto ciò che vede, tocca e crea; ciò non significa, però, che lo scrittore possa irresponsabilmente abbandonarsi al capriccio o all'arbitrio, che renderebbero ogni comunicazione impossibile.

Riconoscendo i rischi connessi ad un'eccessiva soggettività e quindi in apparenza accettando alcune delle critiche più di frequente mosse a Rossetti, e non solo dai suoi contemporanei, Pater sottolinea come il senso della poesia

([48]) *Marius*, I, p. 155.
([49]) Cfr. D.G. ROSSETTI, «Preface», in *Collected Works*, ed. W.M. ROSSETTI, 2 vols London 1887, II, p. xiii.
([50]) G. HOUGH, *The Last Romantics* (1947), London 1961, p. 72; I. EVANS, *English Poetry in the Later Nineteenth Century*, rev. ed., London 1966, p. 36. Per le traduzioni rossettiane, cfr. anche R.D. WALLER, *The Rossetti Family*, London 1932.
([51]) «Style», pp. 35, 37.

di Dante Gabriel sia «always personal» (come deve essere), però «even recondite, in a certain sense learned and casuistical, sometimes complex and obscure» (p. 207). Tutto questo è giusto, almeno per alcune composizioni, ma a mio avviso sarebbe errato credere che si tratti di rilievi tutti negativi, specialmente per quanto riguarda la complessità, che Pater ha sempre apprezzato in quanto effetto di un'arte consapevole, di una «intellectual dexterity» che il critico e il lettore avvertiti riescono a cogliere nella struttura elaborata dall'opera d'arte, in cui una gran ricchezza di motivi viene sapientemente organizzata, traendone un peculiare godimento estetico ([52]). Non vi è dubbio quindi che la sottile complessità di certe composizioni rossettiane fosse uno dei motivi per cui Pater tanto ammirava il poeta.

Una connotazione negativa, alla luce di quanto detto finora, potrebbe avere l'accenno all'oscurità. Mi pare tuttavia che Pater, pur non approvandola, non possa non essersi reso conto che in un artista così consapevole l'oscurità di certe composizioni non deriva da mancanza di chiarezza del pensiero o da incapacità espressiva: piuttosto, «... the obscure inapprehensibility is deliberately contrived to convey a sense of the stress of an unresolved emotional conflict» ([53]). La concessione di una certa dotta astrusità, della presenza di alcuni elementi forse troppo personali e soggettivi per una perfetta comprensione, non serve che a far più fortemente risaltare ciò che a Pater veramente preme mettere in rilievo dell'arte di Rossetti, e che costituisce non solo una delle sue caratteristiche più importanti, ma compendia uno degli elementi essenziali del credo artistico pateriano. Il «critico-artista», qui come altrove, rivela le sue profonde affinità col poeta: «... but the term was always, one could see, deliberately chosen from many competitors, as the just transcription of that peculiar phase of soul which he alone knew, precisely as he knew it» (p. 207).

Per Pater, l'artista non è il mero strumento dell'ispirazione, ma padrone di sé, vigile, il più severo critico della sua opera:

> By exquisite analysis the artist attains clearness of idea: then through many stages of refining, clearness of expression. He moves slowly over his work, calculating the tenderest tone and restraining the subtlest curve ... gradually enforcing flaccid spaces to the *higher degree of expressiveness* ([54]),

alla ricerca di una «patient ... infinite faultlessness» ([55]).

Le citazioni si potrebbero moltiplicare, ma quanto Pater afferma in questi due passi riguardo al processo della creazione artistica si adatta perfetta-

([52]) Cfr. ad es. «Coleridge», in *Appreciations*, p. 81, e «Style», p. 24.
([53]) S.C. CHEW, «D.G. Rossetti», in *A Literary History of England*, ed. A.G. BAUGH, London 1948, p. 1426. Per quest'aspetto, cfr. anche BOWRA, *op. cit.*, *passim*.
([54]) «Coleridge», p. 81. Il corsivo è mio.
([55]) *Marius*, I, p. 100. Cfr. *Appreciations*, p. 255.

mente a come lo concepiva Rossetti ed al suo modo di comporre. Lavorava lentamente, deliberatamente, con infinite revisioni: era, come dice il fratello,

> ... a very fastidious writer. He wrote out of a very large fund of reserve of thought and consideration... In the esecution he was always heedful and reflective from the first, and he spared no after-pains in clarifying or perfecting. He abhorred anything straggling, slipshod, profuse or uncondensed. He often recurred to his old poems, and was reluctant to leave them merely as they were ([56]).

Le innumerevoli modifiche apportate sulle bozze del volume pubblicato nel 1870, osserva il Doughty, avrebbero ridotto alla disperazione qualsiasi editore meno paziente di Ellis ([57]).

In Pater, l'insistenza sul rigore, sul *labor limae*, sulla necessità di una continua, meticolosa revisione ricorre di continuo nella sua teoria estetica, che realizza nella pratica letteraria. La metafora che usa più di frequente per la composizione dell'opera d'arte è quella di lavorare un metallo prezioso: nel «Postscript» (1876) cita Sainte-Beuve per cui la letteratura è simile all'opera dell'orafo, in *Marius* troviamo la stessa immagine — «... a composition shaping itself, little by little, out of a thousand dim perceptions, into singularly definite form ... as fine art in metal»; «... a firmness like that of some master of noble metal-work, manipulating tenacious bronze or gold» ([58]). E infine in «An English Poet», lo stile ideale è descritto in termini dell'attività di un abile artigiano che padroneggia un metallo ribelle. Certo Rossetti aveva in mente un'idea assai simile quando consigliò al giovane Hall Caine di «Work your metal as much as you like, but first take care that it is worth working...» ([59]). Non vi è dubbio che Rossetti rappresentasse per Pater un esempio tipico di artista consapevole, autocritico, pronto a qualsiasi sacrificio per raggiungere la perfezione, animato da un'innata integrità che gli fa rifiutare qualsiasi compromesso, intento solo a realizzare il proprio esigente ideale.

Il «metallo» che Rossetti (e Pater) lavorano con tanta tenace devozione è il linguaggio; ed è interessante osservare a questo proposito un ulteriore punto di contatto fra i due — entrambi amavano usare parole cui restituivano un'insolita precisione etimologica ([60]), ed erano particolarmente sensibili al valore del significato preciso dei termini che usavano. Rossetti, come Pater, come Flavian e lo scrittore in «Style», è anche lui uno «student of words», «a lover of words for their own sake» ([61]). In una lettera al fratello (19 settembre

([56]) D.G. Rossetti, *Collected Works*, I, «Preface», xxxiv.
([57]) Cfr. Doughty, *op. cit.*, p. 442.
([58]) *Marius*, I, pp. 104, 115.
([59]) H. Caine, *Recollections of D.G. Rossetti*, London 1882, p. 248.
([60]) Per Rossetti, cfr. J. Rees, *The Poetry of D.G. Rossetti: Modes of Self-expression*, Cambridge 1981, pp. 95-6; per Pater, cfr. *Marius*, I, p. 96 e «Style», p. 20, oltre che la sua pratica letteraria.
([61]) *Marius*, I, p. 44; «Style», p. 20.

1849), racconta di aver trascorso parecchi giorni al British Museum, leggendo antichi poemi cavallereschi «... to pitch upon stunning words for poetry. I have found several ...» ([62]). William Michael così descrive la maniera di comporre di Dante Gabriel: «His practice with poetry is first to write the thing in the rough, and then to turn over dictionaries, of rhyme and synonyms as to bring the poem into the most perfect form» ([63]). Le sue lettere sono piene di minuziose discussioni con gli amici in merito a possibili alternative nella scelta di un vocabolo o di un'espressione: Rossetti era sempre alla ricerca della «one word for the one thing, the one thought, amid the multitude of words, terms, that might just do» ([64]), ricerca che è l'essenza stessa, per Pater, dell'arte letteraria, in quanto «the term is right, and has its essential beauty, when it becomes, in a manner, what it signifies», cioè riflette la «vision within» dell'artista ([65]), in una perfetta fusione di forma e contenuto. Spinto dal desiderio di realizzare quest'ideale, di raggiungere quell'unità organica per cui ogni parola contribuisce pienamente all'effetto totale che l'intera composizione deve produrre, Rossetti opera una selezione del linguaggio deliberata, consapevole, attenta alle minime sfumature e motivata da una profonda esigenza interiore oltre che dalla sua sensibilità stilistica.

Anche se i suoi effetti appaiono complessi per la densità connotativa (per Rossetti la poesia doveva essere «intense») e la compressione poetica che derivano dalla sua tecnica compositiva e dall'attenta integrazione di temi e tecniche espressive, secondo lo Stevenson il suo vocabolario è relativamente semplice ([66]): tuttavia il poeta aveva bisogno di un vocabolario talvolta insolito, perché il suo argomento era insolito ([67]). Coerentemente con le sue teorie sullo stile e quanto ha osservato in precedenza di quello rossettiano, Pater ribadisce che la puntigliosa ricerca del *mot juste*, la sua scelta così a lungo meditata, sono determinate dalla necessità di far corrispondere perfettamente il termine prescelto con ciò che lo scrittore vuol dire: solo così si può ottenere quell'espressività che è essenziale per un buono stile ([68]). Ciò che Rossetti vuole comunicare con la massima precisione e che può comunicare solo dopo tale laboriosa, estenuante ricerca, è — come afferma ad es. in «Transfigured Life» (il primo sonetto, il LX, della seconda parte di *The House of Life*) — la sua esperienza personale, «trasfigurata» dall'arte fino a perdere ogni connotazione biografica esteriore per concentrarsi sui suoi stati d'animo: «I shut myself

([62]) *The Letters of D.G. Rossetti*, eds. O. Doughty and J.B. Wahl, 4 vols., Oxford 1965-67, I, pp. 33-34.
([63]) *D.G. Rossetti: His Family-Letters, with a Memoir*, ed. W.M. Rossetti, London 1895, I, pp. 420-21.
([64]) «Style», p. 29.
([65]) *Ibidem*, pp. 24, 25.
([66]) Cfr. L. Stevenson, *The Pre-Raphaelite Poets*, Chapel Hill, N.C. 1972, p. 73.
([67]) Cfr. Bowra, *op. cit.*, p. 255.
([68]) Cfr. W. Pater, «Pascal», in *Miscellaneous Studies*, p. 67.

in with my soul, / And the shapes come eddying forth» ([69]). La poesia «enshrines in words [the poet's] essential soul» ([70]): gli avvenimenti che sono argomento della sua poesia maggiore e più originale, soprattutto *The House of Life*, sono mentali, «a peculiar phase» del suo animo, come ben sottolinea Pater per il quale, come per il poeta, l'introspezione, la sottile indagine psicologica nei recessi dell'io sono al tempo stesso presupposto indispensabile e materia dell'arte — si vedano, ad es., «The Child in the House», dove traccia «the gradual expansion of the soul» del protagonista, e lo «inward world of thought and feeling» su cui si sofferma nella «Conclusion» ([71]).

Riprendendo «The Blessed Damozel», Pater ne nota una delle «peculiarities» (assai discussa), e cioè la definitezza delle immagini sensibili, «strange, above all, in so profoundly visionary a theme» (p. 207) (si noti come Pater attenui l'aspetto della composizione che più veniva criticato, cioè l'uso di simbolismo cristiano e di particolari profondamente sensuosi ([72])): ma quello che ad alcuni era sembrato quasi «grotesque», per il critico costituisce un aspetto positivo, come sottolineerà spesso in seguito. È a questo punto che compare la figura di Dante, che col suo esempio e la sua autorità sanziona questa mescolanza di visione mistica e cura minuziosa per le immagini precise, concrete. Lo Evans osserva che il saggio pateriano è «largely devoted to elucidating the relationship» tra Dante e Rossetti ([73]): forse l'osservazione dello studioso non fa piena giustizia alla ricchezza di notazioni contenute nel saggio, ma è certamente vero che Pater mette a fuoco e chiarisce con acutezza il rapporto fra i due poeti, di così vitale importanza per comprendere l'arte di Rossetti.

Pater riconduce alcune delle caratteristiche essenziali della poesia rossettiana non tanto ad un'imitazione di un modello ammirato e venerato, quanto ad una sorta di assimilazione istintiva di temi, motivi e tecniche che derivano, oltre che dallo studio appassionato di Dante da parte di Rossetti, anche da alcune «close inward affinities of genius», indipendenti dalle circostanze esteriori della sua familiarità col poeta italiano fino dall'infanzia. Gli aspetti di Dante che Pater mette in rilievo nel saggio sono quelli su cui si era soffermato in altri scritti — da alcuni saggi in *The Renaissance* alla prefazione per la traduzione del «Purgatorio» di Shadwell (1892) e a *Plato and Platonism*. Nel nostro saggio, come negli altri scritti menzionati, Pater non si propone di approfondire l'opera dantesca nella sua multiforme complessità, ma solo di

([69]) D.G. ROSSETTI, *Collected Works*, I, p. 379.

([70]) HUNT, *op. cit.*,p. 95.

([71]) Cfr. in proposito HUNT, *op. cit.*, p. 102, che però citando dalla «Conclusion» senza tener conto del contesto, afferma che Pater «celebrates» tale mondo proprio quando ne constata pessimisticamente l'instabilità e la transitorietà (cfr. «Conclusion», p. 234).

([72]) Fra i molti studi sulla «Blessed Damozel», particolarmente interessante, a questo proposito, mi pare quello di MCGANN, *op. cit.*, pp. 237-41.

([73]) EVANS, *op. cit.*, p. 38. Del tutto inaccettabile appare l'osservazione del Johnson, per cui Pater (come Rossetti) darebbe prova di «provincialismo» nella sua interpretazione di Dante (cfr. *op. cit.*, p. 46).

isolarne alcuni motivi che lo interessano e che nel caso di Rossetti trovano maggior riscontro nell'opera del poeta inglese.

Come per Rossetti, è il Dante della *Vita Nuova*, «a pattern of imaginative love» ([74]), di cui spesso cita, nella traduzione rossettiana, il «Lord of terrible aspect» («Signore dal pauroso aspetto», cioè l'Amore, *Vita Nuova*, cap. III), quello che Pater sente più vicino alla sua sensibilità di artista, anche se la passione amorosa, come ha fatto notare il Benson — traendo delle conclusioni errate — non era un tema che sentisse profondamente ([75]). Ma come vedremo proseguendo l'analisi del saggio, il significato che Pater attribuisce alla figura e all'opera di Dante è peculiare, in quanto vi trova realizzate alcune condizioni che riteneva essenziali per la vera arte ([76]).

La «definition of outline», la nettezza di contorni, è per Pater il primo aspetto che accomuna i due poeti, ed anche il primo requisito dell'arte: confutando l'affermazione settecentesca che la poesia vive di astrazioni, secondo l'estetica neoclassica, il critico, che come Goethe e Rossetti era fortemente attratto dal reale, dal concreto, dal vivente, mentre provava ripugnanza per il vago, l'astratto, il metafisico ([77]), afferma: «For Rossetti, as for Dante, without question on his part, the first condition of the poetic way of seeing and presenting things is paticularisation» (p. 208). Nove anni più tardi, di nuovo contrapponendosi al principio affermato da Imlac nel *Rasselas* (1759) johnsoniano per cui il poeta non deve «number the streaks of the tulip», ma raffigurare «general properties and large appearances» ([78]), Pater sottolinea ancora una volta questa qualità di Dante, affermando che il principio johnsoniano è stato invertito dal gusto del XIX secolo

> in favour of that circumstantial manner of which every Canto of the *Divina Commedia* could afford illustration. ... Our own delight in Dante's minuteness of touch, the welcome we give to minute detail of that kind, uncompromising "realists" as we must needs be, connects itself with the empirical character of our science, our philosophic faith in the concrete, the particular ([79]).

Per Pater, empirista e relativista, la facoltà di cogliere la verità equivale a «di-

([74]) «The Poetry of Michelangelo», in *The Renaissance*, p. 74.

([75]) Cfr. A.C. BENSON, *Walter Pater*, London 1906, p. 86. Lo studioso per questo ritiene che il saggio sia colorato di «memorial respect» per il poeta di recente scomparso più che da sincera ammirazione.

([76]) Il riferimento, nel finale di «Style», alla *Divina Commedia* che è grande anche perché «devoded to the glory of God» (p. 38), è atipico, così come lo è il finale stesso del saggio rispetto alla teoria estetica di Pater.

([77]) Cfr. ad es. «Coleridge», p. 68.

([78]) S. JOHNSON, *Rasselas*, in *Selected Poetry and Prose*, ed. M. WILSON, Cambridge, Mass. 1967, ch. X, p. 410.

([79]) W. PATER, «Introduction» a C.L. SHADWELL, *The Purgatory of D. Alighieri*. An experiment in literal verse translation, London 1982, p. xviii.

stinguishing and fixing delicate and fugitive detail» (80) in immagini concrete, definite, particolari.

Dopo aver citato con approvazione la traduzione rossettiana di due versi di Villon, in cui il traduttore con l'uso di un termine più specifico di quello originale dà efficacia poetica al distico inglese, Pater identifica nella «delight in concrete definition» che Rossetti ha in comune con Dante una delle sue caratteristiche più personali, che ammira (così come l'aveva ammirata Swinburne e l'ammirerà Yeats), per la pienezza con cui le sue immagini vengono realizzate. Arthur Symons, grande ammiratore sia di Rossetti che di Pater, che lo influenzarono, giustamente si richiama a questa parte del saggio per spiegare quale fosse il tipo di poesia che Pater prediligeva: «What he liked in poetry was something even more definite than can be got in prose, and he valued poets like Dante and like Rossetti for their "delight in concrete definition"» (81).

Strettamente collegata a questa facoltà, e anch'essa presente in Dante, è la «really imaginative vividness ... of Rossetti's personifications» (p. 208). Pater distingue così implicitamente le fiacche ed inerti personificazioni che popolano tanta poesia del '700 e dell'800 da quelle vive e concrete di Rossetti, che costituiscono una componente deliberata ed essenziale della sua poesia, come risulta da una lettera del 1870 al Dr. Hake: «I should wish to deal in poetry chiefly with personified abstractions: and in carrying out my scheme of "The House of Life" ... I shall try to put in action a complete *dramatis personae* of the soul» (82). Le astrazioni personificate sono rese così pittoricamente specifiche, che attraverso le immagini pensieri e sentimenti vengono trasformati in forme solide (83), dotate di vita propria, tanto da sfuggire talvolta al loro creatore e dominarlo, commenta Pater.

Non solo la Morte, il Sonno e l'Amore, ma emozioni, sfumature dell'animo, ore e luoghi speciali sono per il poeta creature viventi, «with hands and eyes and articulate voices» (p. 208). Quest'ultima frase trova un'eco precisa in *Plato*, dove l'autore descrivendo la dottrina di Platone ci dice che per il filosofo «abstract ideas become animated, living persons, almost corporeal, as if with hands and eyes» (84). Spesso nel descrivere la personalità, il genio e la dottrina di Platone, Pater ce lo presenta in termini che ricordano quelli usati per Rossetti: il filosofo è un amante, un grande amante, un po' alla maniera di Dante; è un uomo per il quale (come per Gautier, anche lui come Rossetti poeta e pittore) «il mondo visibile realmente esiste», per cui sa

(80) «Coleridge», p. 67.
(81) SYMONS, *op. cit.*, p. 96.
(82) *Letters*, II, p. 850.
(83) Cfr. BOWRA, *op. cit.*, p. 256.
(84) *Plato and Platonism*, p. 170.

dare forma visibile con le parole a ciò che altrimenti solo la mente potrebbe vedere (85). Altri interessanti paralleli si indicheranno in seguito: per ora è sufficiente notare come il critico approvi questa facoltà di dar vita concreta a delle idee astratte che Rossetti e Platone posseggono in maniera così eminente, e che Pater apprezza anche perché nei suoi «ritratti immaginari» e in *Marius* egli stesso rivela una tendenza spontanea ad incarnare idee astratte in forma umana (86).

Per dare un esempio concreto della moltitudine delle personificazioni rossettiane, Pater cita due strofe (la XXVIII e parte della V) di «The Stream's Secret» (l'unica composizione, oltre al distico finale di «Love-lily» e i due versi tradotti da Villon, di cui riporta dei passi), in cui però il «vivid poetic anthropomorphism» del poeta non pare eccessivo, ma particolarmente efficace, almeno a mio avviso. In effetti, è piuttosto nella strofa XIX, anch'essa citata, che tale antropomorfismo sembra — come rileva Pater — forzato e quasi grottesco, avvicinandosi (Pater quasi si perita di affermarlo) ad una sorta di «insanity of realism»; del resto, aggiunge il critico, anche a Dante talvolta accade di soccombere al realismo scolastico medievale (p. 209). Questa pagina contiene una delle poche critiche che Pater muove a Rossetti nel corso del saggio, per altro attenuata sia dal parallelo con Dante che dal riferimento alla poesia come «*mania*», «one of Plato's two higher forms of divine mania»: già di Wordsworth aveva detto «... so that that old fancy which made the poet's art an enthusiasm, a form of divine possession, seems almost literally true of him» (87). Anche Rossetti ora ci viene presentato in preda a questa «divine possession», che comporta come «defect of its qualities», in qualche momento di debolezza, una sorta di «insanity». A questo si accompagna una certa febbrilità, evidente anche in «Love's Nocturn»: ma il tono di tutta la pagina è sì critico, ma attenuato, privo di asprezza, e i «difetti delle qualità» rossettiane sono indicati chiaramente, ma con mano leggera.

Nella pagina seguente infatti Pater sottolinea immediatamente come i difetti rilevati nulla tolgano all'arte di Rossetti in generale, e anzi siano insignificanti perfino nelle due composizioni prese in considerazione, a confronto dei loro innegabili meriti: sono «exquisite ... novel flowers of poetry» (p. 210). Gli aggettivi usati sono importanti: il primo si riferisce alla forma, e alla finezza dell'intuizione immaginativa del poeta che esplora l'inconscio e coglie sottili stati mentali, tra il sonno e la veglia, impadronendosi del mondo segreto dei sogni. Con «novel», Pater vuole sottolineare la profonda originalità rossettiana, su cui così spesso insiste. Di «The Stream's Secret», nota la bellezza delle qualità estremamente visive nella descrizione dell'acqua, qualità

(85) Cfr. *ibidem*, pp. 134, 135, 143.
(86) Cfr. G. D'HANGEST, *Walter Pater: l'homme et l'oeuvre*, 2 vols., Paris 1961, II, p. 43.
(87) «Wordsworth», p. 41.

che sono puramente pittoriche («all its details for the eye of a painter» (p. 210)). Questa capacità di «dipingere» con le parole verrà più tardi messa in risalto anche da un amico del poeta, Val Prinsep, che afferma: «To my mind Rossetti was a poet who painted and not a painter who wrote poetry. He was an artist in words» (88).

Pater ammette che vi è qui del concettismo, degli artifici che risalgono alle convenzioni della poesia provenzale da cui Dante aveva appreso qualcosa: ma in Rossetti, almeno, questi artifici «are redeemed by a serious purpose, by that sincerity of his, which allies itself readily to a serious beauty, a sort of grandeur of literary workmanship, to a great style» (p. 211). In questo passo Pater riassume i punti essenziali dell'arte rossettiana che aveva illustrato nelle pagine precedenti (interessante l'accenno alla bellezza, che prima non era stata menzionata, così come non vengono mai menzionati Keats e il culto della bellezza che Rossetti aveva ripreso da lui). Importante il corollario, in cui ancora una volta si insiste sull'assoluta originalità ed unicità della voce poetica rossettiana: «One seems to hear here a really new kind of poetic utterance, with effects that have nothing else like them» (p. 210). Seguono alcune penetranti osservazioni sulla trasfigurazione degli elementi naturali più comuni operata da Rossetti, quasi che con lui rivivesse «the old mithopoetic age» per cui gli oggetti naturali sono pieni di espressione umana o personale, di sentimento (p. 211).

Spesso si diceva che Rossetti non sentiva interesse per la Natura, ma ciò non significa che non ne cogliesse la bellezza: come riferisce infatti il fratello, «To the beauties of Nature he was not insensitive, but he was incurious, and he valued them more as being so much fuel to the fire of the soul than as being objects of separate regard and analysis» (89). L'interesse di Rossetti per il mondo naturale era quindi essenzialmente estetico: come ha notato W. Sharp. «Rossetti never really observed [Nature] lovingly and closely, except from the artist's point of view» (90). Pater ha colto questo aspetto con finezza, e a proposito dei «lovely little sceneries» che ricorrono nella sua poesia (91) osserva che Rossetti usa scene ed elementi naturali solo per sceglierne alcuni particolari, da pittore che si concentra selettivamente su uno o due oggetti alla volta, che sono importanti per i suoi personaggi umani, ne esprimono lo stato d'animo o i sentimenti. Come poeta, gli interessa la psicologia dei personaggi e non la grandiosità del panorama (92), «glimpses of a landscape, not

(88) VAL PRINSEP, *D.G. Rossetti*, in «Magazine of Art», vol. 27 (1904), p. 284.
(89) *D.G. Rossetti: His Family-Letters*, I, pp. 410-11.
(90) Cit. in O. DOUGHTY, «Rossetti's Conception of the "Poetic" in Poetry and Painting», in SAMBROOK ed., *op. cit.*, p. 158.
(91) J. REES osserva che le immagini naturali sono assai più frequenti nella poesia che nella pittura di Rossetti (cfr. *op. cit.*, p. 77).
(92) Cfr. W.S. JOHNSON, «D.G. Rossetti as Painter and Poet», in SAMBROOK, ed., *op. cit.*, p. 223.

indeed of broad open-air effects» (p. 211) (93). Come Botticelli, «a visionary painter [who] in his visionariness resembles Dante», Rossetti non si limita a trascrivere l'immagine esteriore del mondo inanimato, ma «usurps the data before him as the exponent of ideas, moods, visions of his own» (94): tuttavia anche Rossetti come Botticelli è al tempo stesso visionario e un «forcible realist».

Pater conclude ribadendo che il senso della natura inanimata che Rossetti coglie da pittore — come da pittore la raffigura in immagini verbali — contribuisce potentemente all'effetto totale della composizione, in quanto viene «translated to a higher service ... that more remote and mystic use of it ... in which it does but incorporate itself with some phase of strong emotion» (p. 211). Tutti comprendono come ciò possa accadere in momenti critici della nostra vita; ma come osserva Pater in un passo (spesso citato dai critici successivi, a cominciare dal Symons), che è uno degli esempi più felici della sua capacità di cogliere quanto di caratteristico e di essenziale vi è in un artista, esprimendo questa sua intuizione in alcune frasi memorabili, «To Rossetti it is so always, because to him life is a crisis at every moment. A sustained impressibility towards the mysterious conditions of man's everyday life, towards the very mystery in it, gives a singular gravity to all his work» (p. 211). Joan Rees, autrice della più recente (1981) monografia interamente dedicata alla poesia di Rossetti, cita con approvazione questo passo, rilevando che offre un utile commento per delucidarne alcuni importanti aspetti: «This reflects the mood of the late sonnets well and points to the conclusion that though the language in which Rossetti expresses himself may well seem overcharged by ordinary standards, ordinary standards do not apply» (95).

La sensibilità dell'artista fa sì che questi momenti di percezione intensificata, di visione, costituiscano non episodi isolati, ma una costante della sua vita, permettendogli di cogliere nel fenomeno più casuale la chiave per penetrare sconosciute regioni dello spirito in cui talvolta il diaframma tra conscio ed incoscio per un attimo scompare. Compito del poeta, quale Rossetti lo concepiva, era di ricreare immaginativamente sia l'esperienza immediata che lo aveva colpito, che il mistero che vi era celato (96) e che era riuscito, in quel momento di «crisi», di pressione emotiva e psicologica, ad intuire. La fedeltà all'esperienza sensibile e quella alla sua dimensione psicologica e spirituale sono inscindibili. L'estrema ricettività di Rossetti, qualità cui, seguendo Keats, il poeta e i Preraffaelliti in genere davano la massima importanza, è

(93) Il rapporto tra la pittura e la poesia di Rossetti è stato in particolare assai bene studiato da E. TIETZ, *Das Malerische in Rossettis Dichitung*, in «Anglia» LI (1927), pp. 278-306. Cfr. anche il recentissimo ROSSETTI, *Disegni*, a cura di M.T. BENEDETTI, Firenze 1982, pp. 13-14.
(94) «Botticelli», in *The Renaissance*, pp. 55, 56.
(95) REES, *op. cit.*, p. 96.
(96) Cfr. BOWRA, *op. cit.*, p. 258.

anche per Pater il primo requisito nella vita, nell'arte e nella critica. È proprio la «impressionability» del poeta nei confronti del mistero della vita che gli consente di intuirne l'esistenza e talvolta di coglierlo. Intensamente sentita, questa intuizione fa sì che nelle sue opere vi sia una profonda serietà, in quanto gli argomenti che tratta sono per lui di cruciale importanza, «never trite» perché rispecchiano quanto di più autentico, significativo e valido esista per lui. Il senso di suggestivo mistero che anima la poesia rossettiana ricorda quanto Pater aveva scritto su Leonardo, a proposito di quella sua affascinante qualità enigmatica: per entrambi gli artisti la suggestione misteriosa evocata dalle loro opere è data dal panorama dell'animo dell'artista, dalla suggestiva presentazione di sottili sfumature dei suoi sentimenti, dalla «visione interiore» — «Leonardo ... seems more than ... any other artist, to reflect ideas and views and some scheme of the world within» (97).

Pater viene precisando ulteriormente il tema centrale della poesia rossettiana, «the ideal intensity of love» (p. 212) di cui sottolinea l'assoluta supremazia rispetto ad altre «mysterious powers» che compaiono personificate nel sonetto I di *The House of Life* intitolato significativamente «Love Enthroned», al quale Pater si riferisce, senza però menzionarlo. Si può qui notare che le convenzioni e gli artifici formali presenti nella sequenza (che è stata giustamente definita «un'intensa autobiografia spirituale»), in parte derivati dalla tradizione dell'amor cortese, sono usati con l'intenzione di distanziare l'emozione soggettiva, collocandola in «an insulated country of the mind, ... a new Byzantium of the imagination» (98); in particolare, è stato osservato che per Rossetti «love holds an aesthetic and iconic function», in quanto una parte dell'esperienza concreta viene isolata e investita di significato emblematico tramite le immagini, che stabiliscono una «aesthetic distance» tra il vissuto e ciò che viene trasfigurato dall'arte (99).

Rossetti, aggiunge Pater, è «one of Love's lovers» — e il poeta stesso aveva affermato in un frammento: «I loved thee ere I loved a woman, love» (100), intitolando però il verso «To Art». Questo si può interpretare come il riconoscimento da parte del poeta che la tematica essenziale della sua arte si identifica con l'emozione più forte che abbia mai provato, e con tutte le vicissitudini dell'amore umano.

È interessante che fino a questo momento Pater non abbia mai menzionato esplicitamente «l'intensità» rossettiana, termine chiave per la poetica sia di Dante Gabriel che dei Preraffaelliti in genere, che risale anch'essa a Keats,

(97) «Leonardo», p. 99. Cfr. anche WARD, *op. cit.*, p. 92.

(98) J.H. BUCKLEY, «Pre-Raphaelite Past and Present: The Poetry of the Rossettis», in *Victorian Poetry*, eds. M. BRADBURY, and D. PALMER, London 1972, p. 135. L'accenno a Bisanzio collega chiaramente Yeats a Rossetti.

(99) Cfr. J.D. HUNT, «Tennyson's *Idylls of the King*», *ibidem*. p. 115.

(100) *Collected Works*, I, p. 378.

e che Rossetti considerava elemento indispensabile della poesia. Dello stesso avviso era anche Pater, che nel saggio su Wordsworth alla distinzione di Coleridge tra «Fancy» e «Imagination» (che gli appare troppo metafisica e quindi troppo astratta come criterio di valutazione della poesia), ne sostituisce uno — a suo avviso assai più profondo e vitale — «between higher and lower degrees of intensity in the poet's perception of his subject, and in his concentration of himself upon his work» (101). Pater ha sempre attribuito grande importanza a questa facoltà, e nella poesia di Rossetti la ritrova, secondo la definizione che si è ora citata, al suo più alto grado.

Il culto della bellezza che domina la vita e la poesia di Rossetti e che costituisce uno degli aspetti più salienti della personalità di Pater — quella «visible beauty which is the clearest, the most certain thing in the world (lovers will always tell you so) real with the reality of something hot or cold in one's hand» (102) («in a world where all beside might be but shadow» (p. 213)) — è ciò che determina e domina per il poeta l'amore, «based upon a perfect yet peculiar type of physical or material beauty» (p. 212). Rossetti osservò del «principio della bellezza» che «it draws all high-toned men to itself, whether with the aim of embodying it in art or only of attaining its enjoyment in life» (103): e come osserva Pater, «in the case of his highly pictorial genius» la bellezza per lui è fisica, concreta, «that so-called material loveliness» che lo affascina e pervade tutta la sua opera, sia pittorica che poetica.

Consapevole degli attacchi che Rossetti aveva subito per la sensualità ravvisata in certe sue poesie — fra questi, il più violento e notorio è naturalmente quello del Buchanan in *The Fleshy Shool of Poetry* (1871) — Pater, pur non accennandovi e senza aver l'aria di voler difendere Rossetti, coglie assai bene una componente fondamentale della sua arte, sottolineando che per il poeta «his chosen type of beauty is one

> Whose speech Truth knows not from her thought
> Nor Love her body from her soul» (p. 212) (104).

La realizzazione di questa perfetta fusione di corpo ed anima fa sì che nella poesia di Rossetti l'amore puramente umano, la bellezza sensuosa assumano un valore trascendente (anche se non religioso, come in Dante: il simbolismo tradizionale cristiano è usato da Rossetti per suggerire una dimensione spirituale che si manifesta in ciò che è concreto e visibile). La fusione di materiale e spirituale realizzata dal poeta — e Pater è stato giustamente lodato dal Wel-

(101) «Wordsworth», p. 39.

(102) *Plato and Platonism*, p. 171.

(103) W.M. ROSSETTI, *D.G. Rossetti as Designer and Writer*, London 1889, p. 56.

(104) I versi sono la chiusa di «Love-lily»; lo stesso concetto viene espresso nel sonetto V di *The House of Life*, «Heart's Hope».

lek per averla così acutamente colta e messa in rilievo ([105]) — costituisce forse il tratto più distintivo di Rossetti, come riconoscono quasi tutti i critici moderni: è anche un punto che stava molto a cuore a Pater stesso e che ritroviamo sia in diversi suoi scritti che nel suo modo di cogliere la realtà.

In uno dei suoi primi saggi, quello su Winckelmann (1867), seguendo l'estetica hegeliana, Pater identifica nel secondo elemento della triade, l'arte greca quale si manifesta nella scultura, il momento di perfetto equilibrio tra interiorità e forma esteriore, tra spirituale e concreto. A proposito della Venere di Milo, commenta: «The mind begins and ends with the finite image: yet loses no part of the spiritual motive. That motive is not lightly or loosely attached to the sensuous form, as its meaning to an allegory, but saturates and is identical with it» ([106]). Anche se più avanti — sempre seguendo Hegel — dichiarerà che le arti peculiari del mondo moderno «with their endless power of complexity» sono la pittura, la musica e la poesia, l'arte ideale di Pater resterà sempre quella in cui, come nell'arte greca «the spiritual motive saturates and is identical ... with the sensuous form»: più che un perfetto equilibrio tra i due elementi Pater sottolinea già in questo scritto giovanile come una perfetta fusione di spirito e materia sia a suo avviso un requisito essenziale dell'arte. Si veda in proposito una frase significativa in *Marius*: «... the products of the imagination must themselves be held to present the most perfect forms of life — spirit and matter alike under their purest and most perfect conditions» ([107]). Come risulta infine da un passo di «The Child in the House», Pater riusciva a concepire l'anima solo come effettivamente incarnata «in an actual body», nel mondo dei sensi.

Nel saggio su Rossetti, prendendo come esempio Dante, a suo avviso «the central representative» dello spirito della chiesa medievale che si era opposta ad una divisione manichea tra spirito e materia (c'è qui un richiamo ad altri passi su Dante nel saggio su Michelangelo ([108])), Pater afferma vigorosamente l'artificiosità di tale contrapposizione. Nell'esperienza concreta, i due ordini di fenomeni così indicati «play inextricably into one another» (p. 212): più tardi affermerà che anche Platone ha grandemente contribuito a sanare questa falsa dicotomia ([109]), e per questo lo accosterà a Dante. Nel calore appassionato delle concezioni dantesche «the material and the spiritual are fused and blent: if the spiritual attains the definitive visibility of a crystal, what is material loses its earthiness and impurity (p. 212)» ([110]). Pater aveva anticipato questa fusione, ma invertendo i termini, quando poco prima aveva af-

([105]) Cfr. WELLEK, *op. cit.*, p. 466.
([106]) «Winckelmann», in *The Renaissance*, pp. 205-206.
([107]) *Marius*, I, p. 147.
([108]) Cfr. «The Poetry of Michelangelo», pp. 86, 87.
([109]) Cfr. *Plato and Platonism*, pp. 145, 146.
([110]) La frase usata in *Plato* (p. 135) è pressoché identica.

fermato che nella poesia di Rossetti gli elementi naturali, inanimati, diventano tutt'uno con una forte emozione: così la materia si fa spirito e lo spirito materia. L'immagine del cristallo rende assai bene come nel processo creativo elementi disparati si saldino producendo un unico oggetto artistico, concreto e tangibile ma al tempo stesso lumioso e trasparente, in cui qualità sensibili e spirituali si fondono indissolubilmente nella purezza della forma.

Per istinto, prosegue Pater, Rossetti «is one with [Dante]», e come lui non conosce regione dello spirito che non debba essere anche sensuosa e materiale: non vi è astrattezza, ma particolari concreti, definiti danno realtà allo «shadowy world» raffigurato. Anche questo passo trova un parallelo in «The Child in the House» dove Florian/Pater non riesce a concepire alcun mondo che non sia come quello visibile: inoltre anche per lui nella fanciullezza «inward and outward [were] woven through and through each other into one inextricable texture» ([111]). Pater riconosce la presenza in Rossetti di quella qualità di intensa concentrazione sulla percezione sensuosa che è anche una sua caratteristica, (si pensi ad esempio alla «Conclusion», a certi passi di *Marius* e di altre opere), e che non può quindi mancare di apprezzare.

Nel sottolineare con tanta forza l'unità di spirito e materia nell'opera di Dante e di Rossetti, Pater implicitamente identifica tale fusione anche con quell'unità di forma e contenuto — a suo avviso condizione indispensabile per la vera arte — che pur realizzandosi compiutamente solo nella musica, trova nella poesia lirica la forma d'arte che più si avvicina a presentare «one single effect to the "imaginative reason", that complex faculty for which every thought and feeling is twin-born with its sensible analogue» ([112]). Già in precedenza nell'esaminare il poeta a proposito della «trasparenza» del suo linguaggio, l'identificazione linguaggio/forma col pensiero/contenuto non era che una diversa formulazione dello stesso concetto, cruciale nell'estetica di Pater, per il quale il grado di tale identificazione raggiunto da un artista costituiva un fondamentale criterio di discriminazione e valutazione. Si veda ad esempio il saggio su Wordsworth, dove aveva osservato:

> In him, when the really poetic motive worked at all, it united, with absolute justice, the word and the idea; each, in the imaginative flame, becoming inseparably one with the other, by that fusion of matter and form, which is the characteristic of the highest poetical expression ([113]).

La ricca immaginazione e la profonda riflessività filosofica di Rossetti (un primo accenno alla sua forza intellettuale) colorano tutta la sua produzione, prosegue Pater, ma in particolare i sonetti e le canzoni che aveva composto

([111]) «The Child in the House», in *Miscellaneous Studies*, pp. 173, 187.
([112]) «The School of Giorgione», in *The Renaissance*, p. 138.
([113]) «Wordsworth», p. 58.

per quella che intendeva fosse la sua maggiore opera poetica, «a work to be called *The House of Life*» (p. 213) ([114]). È strano che Pater si riferisca qui al volume del 1870, in cui appunto l'opera appare sotto questa forma, e non esamini la ben più importante versione definitiva pubblicata nel volume del 1881; parlando di *Ballads and Sonnets* infatti, si limita ad osservare che contiene dei nuovi sonetti, «now completing *The House of Life*», e che questi gli sembrano superare in chiarezza quelli precedenti (cfr. p. 215). Ci si sarebbe aspettati che la versione definitiva attirasse di più la sua attenzione, in quanto accuratamente strutturata e meticolosamente organizzata dopo una lunga, meditata revisione, così da risultare profondamente unitaria e organica secondo un preciso, deliberato disegno. Tutte le «phases of soul» del poeta nell'arco della sua vita sono riflesse in questo che è stato definito «a philosophical poem in the elegiac mood» ([115]), i cui temi principali sono l'amore, la vita, la morte, la transitorietà, ma anche (soprattutto nella seconda parte, «Change and Fate») le teorie di Rossetti sulla poesia, sull'arte ed altri argomenti su cui aveva a lungo meditato. È comunque chiaro, esaminando il saggio, che Pater ha presente la versione completa di *The House of Life* anche se non vi si riferisce esplicitamente.

Pater, sempre affascinato dalle case, che per lui si caricano di associazioni, ricordi, suggestioni, e valenze simboliche (si pensi ad esempio alla casa di Florian, e a quelle di Marius e di Cecilia in *Marius*), a questo punto del saggio dà un esempio di critica evocativa, una sorta di *reverie* ispirata dal titolo della sequenza, che Rossetti aveva derivato dall'astrologia, ma che il «critico-artista» vede come una casa con una sua esistenza fisica, anche se immaginaria e simbolica. Le sue riflessioni, che all'inizio del passo sembrano perdere di vista la poesia, in realtà ne ricreano l'atmosfera sognante e malinconica attraverso il tono, le immagini, le associazioni che evocano gli oggetti della casa — molti dei quali, come gli specchi, le trecce di fanciulle morte, i ritratti, «visionary magic crystals» (p. 214), appaiono in diverse poesie rossettiane, di cui viene ricreato il mondo fantastico e gli stati d'animo che riflettono ([116]). Il senso di dolente nostalgia che pervade la poesia rossettiana viene reso attraverso l'immagine dell'inevitabile distacco dalla propria casa; segue un'altra immagine per cui la casa diventa come una sorta di veste del nostro corpo, così come, secondo Swedenborg, il corpo è solo la veste dell'anima (p. 214). È

([114]) Il Benson non pensa sia appropriato parlare di «philosophic reflectiveness» a proposito di Rossetti, a suo giudizio tutt'altro che filosofo (cfr. *op. cit.*, p. 87): ma a parte il riconoscimento della critica moderna di questa qualità nella poesia di Rossetti, Pater qui intende soprattutto indicare la forza intellettuale che sottende tale poesia.

([115]) STEVENSON, *op. cit.*, p. 77.

([116]) Il Levey, che giudica il passo una divagazione completamente sganciata da Rossetti, non considera quest'aspetto e indica come possibile fonte una poesia di Baudelaire (cfr. M. LEVEY, *The Case of Walter Pater*, London 1978, pp. 36, 208b). Comunque sia, a mio avviso esiste un rapporto, sottile ma chiaramente individuabile, tra il brano evocativo di Pater e il mondo poetico rossettiano.

in quest'ultima frase che Pater si ricollega esplicitamente a Rossetti, in quanto gli pare che «under that image, the whole of Rossetti's work might count as a *House of Life*, of which he is but the Interpreter». Il senso di questa interpretazione appare più chiaro se teniamo presente un passo analogo in *Marius* a proposito della casa di Cecilia, in cui la casa viene definita «only an expansion of the body», così come «the body, according to the philosophy of Swedenborg, is but a process, an expansion of the soul» ([117]), cosicché alla fine non esiste per l'anima distinzione tra ciò che è esteriore e ciò che è interiore.

L'intera opera poetica rossettiana viene così identificata metaforicamente come una «House of Life», che ha lo stesso valore di una metafora analoga usata da Pater alcuni anni prima nel «Postscript» per raffigurare emblematicamente l'attività creatrice e l'arte tutta intese come un eterno processo simultaneamente proiettato in due dimensioni, una temporale e l'altra atemporale: «that *House Beautiful*, which the creative minds of all generations — the artists and those who have treated life in the spirit of art — are always building together, for the refreshment of the human spirit». Di questa *House Beautiful* «the *Interpreter* [is] the true aesthetic critic» ([118]).

È evidente che Pater nel nostro saggio si richiama a quest'immagine, e che la Casa della Vita e la Casa della Bellezza sono per lui (come per Rossetti) l'unico rifugio nell'alienato e alienante mondo contemporaneo. Non vanno però confuse con la «torre d'avorio» dell'estetismo *fin de siècle*, luogo privilegiato di un solipsistico isolamento, in quanto il poeta e il «vero critico estetico» (cioè Pater stesso) non solo edificano o contribuiscono a edificare queste Case, ma ne sono anche gli «interpreti», ne dischiudono la porta, ne decifrano il mistero e i segreti per farne partecipi altri ed offrire loro quella «consolation des arts» di cui aveva parlato Gautier. Si può svolgere questa funzione vitale e salvifica di creare e interpretare l'arte solo se ci si dedica interamente a tale compito, infinitamente arduo e impegnativo, che ha anche un alto valore morale proprio perché non si propone alcun fine didascalico o utilitaristico, ma solo la creazione e la rivelazione della bellezza, e l'espressione perfetta della propria visione individuale (come aveva già affermato Goethe).

Anche la Casa della Vita, come la Casa della Bellezza, è stata costruita «for the refreshment of the human spirit», per contrastare cioè l'aridità, il culto della banalità e il gretto materialismo di una società che emargina l'arte o la strumentalizza. Nella «waste land» vittoriana, solo nella «House of Life» e nella «House Beautiful» lo spirito umano potrà placare la sua sete di bellezza, di armonia, di valori autentici, non condizionati da pregiudizi, convenzioni,

([117]) *Marius*, II, p. 92.

([118]) «Postscript», in *Appreciations*, p. 241. L'espressione «House Beautiful» è ripresa dal *Pilgrim's Progress* (1684) di J. Bunyan. Secondo Hunt, lo «Interpreter» in «D.G. Rossetti» si può accostare al poeta di Mallarmé, «déchiffreur de l'univers» (cfr. *The Pre-Raphaelite Imagination*, p. 150).

compromessi e leggi di mercato. Nella visione di Pater, in questo senso «House of Life» e «House Beautiful» diventano termini intercambiabili, si identificano in un unico simbolo in cui vita, bellezza e arte si compongono in un armonico edificio, al tempo stesso costruzione e rifugio dello spirito umano.

Nella pagina di Pater, la casa è ancora un oggetto fisico, ma si va smaterializzando: è «haunted», e le sensazioni e le presenze misteriose, sovrannaturali che la invadono (Pater coglie assai bene la tematica rossettiana) caratterizzano questa poesia come profondamente visionaria, ma al tempo stesso dotata di una sua realtà per il poeta: «Dream-land ... is to [Rossetti], in no mere fancy or figure of speech, a real country, a veritable expansion of, or addition to, our waking life» (p. 214).

Pater poi osserva che si potrebbe forse anche trovare eccessiva, quasi morbosa, la presenza del pensiero della morte, delle sue immagini, quasi una fretta nel prepararvisi che sembra essersi impadronita del poeta: ma anche questa critica non appare troppo marcata, e anzi Pater subito dopo pare giustificare questo atteggiamento del poeta — afflitto da quella che divenne per lui una «mortal disease», l'insonnia, e la cui vita fu più breve della media (come noterà dopo) — quando rileva che la pubblicazione di *Sonnets and Ballads* precedette la sua morte di poco meno di un anno (p. 215). Il nuovo volume non mostra, secondo il critico, alcun calo nella forza poetica di Rossetti, che ha mantenuto inalterato il suo standard di perfezione letteraria nei sonetti, nelle canzoni e nelle ballate, i generi che predilige: è la prima volta che Pater parla delle ballate rossettiane, di cui ammira la forza drammatica, e nelle pagine seguenti ne analizzerà brevemente alcune.

Le osservazioni che seguono sono importanti, perché qui Pater mette in forte rilievo un altro aspetto essenziale della personalità poetica di Rossetti, che ammira in modo particolare perché vi ritrova un altro dei principi fondamentali della sua estetica: la costante presenza di una salda, vigile forza intellettuale, «the reflective force, the dry reason [il *siccum lumen* baconiano che Pater spesso cita], always at work behind his imaginative creations, which at no time dispensed with a genuine intellectual structure» (p. 215). Pater dà qui una valutazione accurata dell'arte altamente deliberata e consapevole di Rossetti, che certo possedeva «that precise acquaintance with the creative intelligence itself, its structure and capacity, its relation to other parts of himself and other things, without which, certainly, no poetry can be masterly», cui mirerà il giovane Marius, anch'egli un artista. Il poeta era anche consapevole della necessità di «a severe intellectual meditation, that salt of poetry, without which all the more serious charm is lacking to the imaginative world» (119). Lo dimostra la sua famosa raccomandazione a H. Caine, di cui si è già citata la seconda parte: «Conception, my boy, *fundamental brainwork*,

(119) *Ibidem*, I, p. 126.

that is what makes the difference in all art» (120). La frase colpì molto Pater, che ne parlò al Symons in una lettera, come si vedrà, ma anche — cosa che non mi risulta sia stata mai finora notata — la citò più tardi con approvazione in *Plato*, senza menzionare il nome di Rossetti: «''Conception'' — observed an intensely personal, deeply stirred, poet and artist of our own generation: ''Conception, fundamental brainwork, — that is what makes the difference, in all art''» (121).

Quanta importanza Pater attribuisse al «fundamental brainwork» nella creazione artistica risulta già chiaro nel saggio su Coleridge, sia nel passo che si è già citato che in quello seguente, dove afferma: «The philosophic critic, at least, will value even in works of imagination, seemingly the most intuitive, the power of the understanding in them, their logical process of construction, the spectacle of a supreme intellectual dexterity which they afford» (122). È ovvio che il «philosophical critic» qui menzionato è da identificare con Pater stesso, che più tardi nel discutere il metodo critico più appropriato per accostarsi alla *Repubblica*, «as in reading *Hamlet* or *The Divine Comedy*», afferma tra l'altro che l'opera va osservata «for... the spectacle of a powerful, of a sovereign intellect, translating itself ... into a great literary monument» (123). È soprattutto in «Style», però, che Pater esprime più compiutamente la sua convinzione che elemento indispensabile per la vera arte sia l'attiva presenza dell'intelletto, della lucida consapevolezza dell'artista sempre padrone di sé: compito del critico della poesia è tra l'altro cercare «those hard, logical, quasi-prosaic excellences» tipiche della prosa, ma che anche la poesia ha e deve avere. «To find in the poem, amid the flowers, the allusions ... of *Lycidas* for instance, the thought, the logical structure: — how wholesome! how delightful!» (124).

Per Pater, personalità al tempo stesso sensuosa, sensibile alla bellezza in tutte le sue forme, ed intellettualmente assai esigente, il critico ed il lettore preparato devono saper cogliere anche l'elemento logico, concettuale che sottende i «flowers», le immagini generatrici di bellezza. Si noti come Pater ribadisca, ancora una volta, che quest'elemento è anch'esso un'indispensabile fonte di piacere estetico:

> One of the greatest pleasures of really good prose literature is in the initial tracing out of that conscious artistic structure, and the pervading sense of it as we read. Yet of poetic literature too; for, in truth, the kind of constructive intelligence here supposed is one of the forms of the imagination (125).

(120) CAINE, *op. cit.*, p. 248.
(121) *Plato and Platonism*, p. 119.
(122) «Coleridge», p. 81.
(123) *Plato and Platonism*, p. 11.
(124) «Style», p. 6.
(125) *Ibidem*, pp. 24-5; cfr. anche p. 22

Quest'ultima frase si applica perfettamente alla personalità artistica rossettiana quale Pater, con notevole acume, l'ha intuita e presentata nel saggio in esame: così come non vi era dicotomia tra spirito e materia, tra forma e contenuto nella poesia di Rossetti, Pater, asserendo che le creazioni immaginative non fanno mai a meno di una struttura intellettuale, anticipa implicitamente l'importante affermazione che si è ora citata, per cui nel poeta intelligenza costruttiva ed immaginazione anch'esse «play inextricably into each other» (cfr. p. 212).

Quanto si è detto trova conferma nell'osservazione immediatamente seguente, in cui Pater rovesciando i termini mostra come Rossetti non solo faccia agire l'intelletto nel trattare argomenti immaginativi, cioè frutto della fantasia creatrice che li plasma in forma concreta, ma «in matters of pure reflection also, [he] maintained the painter's sensuous clearness of conception» (p. 215). Composizioni come ad esempio «Soothsay», che Pater definisce «a monumental, gnomic piece», o «Niniveth», sono frutto della sua «reflective force», opere in cui sembra agire solo o soprattutto il «fundamental brainwork»: ma anche qui interviene quella sua dote di straordinaria concretezza visiva, e così non vi è astrattezza, arido intellettualismo; contorni nitidi, particolari sensuosi danno concretezza al pensiero, lo realizzano in forme cui l'immaginazione creatrice di immagini definite e pittoriche ha dato vita, colore e spessore. Così, secondo Pater, Rossetti ha realizzato quell'aspirazione che condivideva col suo immaginario pittore toscano di «Hand and Soul», quel «longing after a visible embodiment of his thoughts» ([126]). Si può infine osservare che questa fusione di intelletto ed elementi sensibili, così felicemente realizzata nell'opera di Rossetti, trova precise rispondenze non solo nell'estetica di Pater, come si è visto in alcuni passi citati, ma anche nel suo atteggiamento nei riguardi della verità in arte, che si può così sintetizzare: tale verità (nell'arte come nella vita) è costituita da «moments of hard-core experience, true and valid in themselves, of which the woof is sense and the warp reason» ([127]).

Proseguendo la sua analisi, Pater giustamente collega alla sensuosa chiarezza pittorica di Rossetti la sua capacità di narrare con efficacia drammatica una vicenda d'azione appassionata, come risulta evidente dalle sue ballate. Nel trattare quella che definisce «the archaic side of Rossetti's work» (p. 216), Pater esprime il dubbio che quel medioevo idealizzato dai Preraffaelliti come un'età in cui le passioni e quindi la poesia potessero esprimersi più liberamente che nel grigio mondo contemporaneo, sia mai veramente esistito quale essi l'immaginavano: comunque, aggiunge, fu per ritrovare quell'età che

([126]) *Collected Works*, I, p. 384.
([127]) G.C. MONSMAN, *Pater's Portraits. Mythic Patterns in the Fiction of W. Pater*, Baltimore 1967, p. 60.

Rossetti abbandonò così spesso la vita moderna per la cronaca del passato. È noto che il poeta non provava interesse per quasi tutti gli aspetti — la politica, la scienza, il progresso, e così via — dell'età in cui viveva: tutt'al più, come finisce per concludere J. Rees dopo aver invano cercato di dimostrare che non era un «alien Victorian», come lo hanno definito due suoi recenti biografi ([128]), condivideva alcune delle preoccupazioni che permeavano l'atmosfera culturale contemporanea, caratterizzata da incertezza e dubbi ([129]). Anche se Rossetti leggeva e ammirava autori contemporanei e frequentava artisti, pittori e letterati, l'unico argomento che lo interessasse e di cui discuteva era, quasi esclusivamente, l'arte, e in particolare la sua e quella dei suoi amici e discepoli. Tranne rare eccezioni (di cui la più importante è «Jenny»), non si occupava di temi tratti dal mondo contemporaneo, e in generale era convinto della «momentary momentousness and eternal futility of many noisest questions» ([130]). Nella sua alienazione dal presente e nella sua nostalgia per un passato più coerente e ricco di possibilità creative, meno banale e mercificato, Rossetti anticipa, secondo J.H. Buckley, la disaffezione di quasi tutti i poeti moderni nei riguardi di un antiestetico mondo moderno ([131]).

Pater osserva che soprattutto nell'antica storia scozzese Rossetti poteva trovare quei «siècles de passion» di cui aveva parlato Stendhal, ed è in due ballate che vi si ispira, di cui «The Kings Tragedy» (l'altra è «Stratton Water») raggiunge «the highest level of dramatic success, marking perfection perhaps in this kind of poetry» (p. 216). Le ballate di Rossetti sono state sempre ammirate, e i critici moderni quasi unanimemente lo definiscono «the Victorian master of the ballad», «an accomplished master of the literary ballad»; J.D. Hunt ne dà una valutazione fortemente positiva che riprende le argomentazioni di Pater ([132]): trova infatti che le ballate hanno intensità perché Rossetti vede la possibilità di proiettare nel medioevo delle passioni più forti di quelle del presente e si identifica coi sentimenti espressi. Analogamente, J. Masefield e Buckley sottolineano fra l'altro l'intensa partecipazione emotiva del poeta ([133]). A proposito di «The King's Tragedy», che l'autore stesso considerava «really a success», questa partecipazione emotiva ci viene rivelata direttamente dal poeta, che in una lettera a Caine fa capire chiaramente con quanta intensità di sentimenti avesse scritto la ballata: «It was as though my own life ebbed out with it» ([134]).

([128]) Cfr. B. and J. DOBBS, *D.G. Rossetti. An Alien Victorian*, London 1977.
([129]) Cfr. REES, *op. cit.*, ch. 2 «A man of his time».
([130]) Cit. in CAINE, *op.cit.*, p. 201.
([131]) Cfr. BUCKLEY, *op. cit.*, p. 137.
([132]) Cfr. HUNT, *The Pre-Raphaelite Imagination*, p. 29.
([133]) Cfr. J. MASEFIELD, *Thanks Before Going*, London 1946, p. 12, e BUCKLEY, *op. cit.*, p. 135.
([134]) Citato in DOUGHTY, *D.C. Rossetti*, p. 639. Lo studioso si mostra eccessivamente severo nei riguardi delle ultime ballate di Rossetti, pur riconoscendo che gli conquistarono grande rispetto tra i contemporanei (*ibid*).

Nonostante l'indubbia perizia tecnica di Rossetti, alcuni critici del tempo avevano trovato da ridire sul suo uso, ritenuto eccessivo, del ritornello nelle ballate. Questa del «poetic value of the ''refrain''», come la definisce Pater (p. 217), era una questione che veniva spesso discussa e che egli stesso menzionerà in *Marius* a proposito del nuovo tipo di poesia che Flavian intende comporre ([135]). Per quanto riguarda Rossetti, Pater assume un atteggiamento equilibrato, accettando in parte i rilievi mossi al poeta, in quanto a suo avviso in composizioni molto lunghe il ritornello può distrarre l'attenzione del lettore, interrompendo la concentrazione necessaria e quindi avere un effetto negativo. D'altra parte, continua Pater, in alcune ballate il ritornello ha una funzione strutturale e tematica e, particolarmente in «Sister Helen», debitamente variato «[it] performs the part of a chorus as the story proceeds» (p. 127), per cui non è un mero espediente formale che spezza il filo narrativo, ma anzi lo rinsalda. Infine, Rossetti stesso si era reso conto del rischio che l'uso del «refrain» comportava, riducendolo al minimo o addirittura eliminandolo nelle ultime composizioni. Anche su quest'argomento Pater, pur criticando il poeta, non esprime un giudizio interamente negativo, ma come già in altri casi lo attenua, mettendo in rilievo contemporaneamente alcuni aspetti positivi.

«The King's Tragedy» interessa Pater perché qui Rossetti ha elaborato un motivo che tutti possono comprendere e sentire, in quanto è «broadly human (to adopt the phrase of popular criticism)» (p. 217). Il problema della comunicazione era sempre più sentito dalla seconda metà dell'800, e da Pater non meno che da alcuni poeti: secondo K. Amis, Rossetti, ad esempio, era estremamente consapevole del suo pubblico, e la sua costante pratica di discutere col fratello e con gli amici i minimi particolari delle sue opere chiedendo pareri, giudizi, consigli riflette per il critico la sua preoccupazione di riuscire a comunicare col lettore, con cui — afferma il poeta — deve esistere « a spiritual contact hardly conscious yet ever renewed..., which must be a part of the very act of production» ([136]). Se questo era lo scopo che Rossetti si prefiggeva, si deve ammettere che non sempre venne realizzato, se non nei riguardi di un pubblico limitato; che se lo prefiggesse deliberatamente risulta solo per alcune composizioni, di cui «Down Stream» è un esempio. Scritta nello stesso periodo di opere ben più ardue e personali come «Willowwood» e «The Stream's Secret», viene così descritta dal poeta in una lettera del 1871 a Scott:

> ... rather out of my usual way, rude aiming at the sort of popular view that Tennyson perhaps alone succeeds in taking ... I mean nobody but he tries to get within hail of general readers. But I fear, however much I might like to do so, that it's not my vocation except in such a trifle as this once in a way; and I dare say this would be voted obscure ([137]).

([135]) Cfr. *Marius*, I, pp. 98-99.
([136]) Cit. in AMIS, *op. cit.*, p. 39.
([137]) *Letters*, III, p. 958.

Se il grado in cui si riesce a comunicare coi «general readers» era per Rossetti il test fondamentale della poesia, come afferma Amis, allora questa lettera va vista come una dichiarazione della consapevolezza, da parte del poeta, sia di questo suo desiderio di raggiungere il grande pubblico, sia di quanto questo sia difficile per lui, dato che la sua «vocation» non glielo consente che di rado.

Pater sembra cogliere assai bene questo duplice aspetto della personalità artistica rossettiana, in quanto afferma che nonostante la sua intensa concentrazione sul suo «peculiar aim» (si noti quanto spesso l'aggettivo «peculiar» ricorra nel saggio, a sottolineare l'individualità e originalità dell'insolita arte del poeta), Rossetti non ha affatto ignorato quei «general interests» che erano esterni alla poesia quale egli la concepiva: come esempio di questi interessi più generali, per altro presenti sporadicamente («here and there»), Pater menziona «The King's Tragedy». Al critico sembra stia a cuore mettere in rilievo come tale situazione non derivasse certo da «narrowness or egotism» (p. 217), ma dal fatto che nella sua breve vita tutto il tempo e le energie di Rossetti fossero stati assorbiti dalla sua devozione al compito che chiaramente era stato «given him to do» (p. 218), cioè la sua vocazione nel senso in cui aveva usato il termine nella lettera a Scott. A mio avviso, Pater non intende qui, affermando che gli era stato «imposto», dare alcun significato mistico o trascendentale al compito cui il poeta dedicò la sua vita, ma solo indicare come considerando la sua natura e la sua poetica, Rossetti non potesse scrivere altro che il tipo di poesia che ha scritto.

Proprio per la complessità e il carattere intensamente personale della sua opera in generale, Pater consiglia ai lettori che si accostino a Rossetti per la prima volta di cominciare con «The King's Tragedy», in quanto «so popularly drammatic», ma anche «so moving and lifelike». Anche Pater, quindi, condivide le preoccupazioni di Rossetti e raccomanda ai lettori un'opera che ha tutti i requisiti, a suo avviso, per «get within hail of general readers» ([138])

Il saggio è ormai vicino alla sua conclusione, e Pater completa la sua analisi con alcune considerazioni che in parte riprendono, condensandole, osservazioni delle pagine precedenti, che così acquistano maggior forza e rilievo. Si deve ammettere che Rossetti, fedele — come ogni vero artista — ad una vocazione così imperiosa, ha prodotto opere «mainly in the esoteric order»: ma questo non rappresenta per Pater un aspetto negativo, in quanto come osserva un critico moderno, «Even it his art was esoteric, he served his whole life

([138]) Il Benson ritiene che consigliando «The King's Tragedy» — a suo avviso assai inferiore rispetto ad altre composizioni, «a piece of somewhat languid and unemotional workmanship» — come opera da leggere per prima, Pater riveli la sua incapacità di cogliere il vero spirito dell'arte rossettiana (cfr. *op. cit.*, p. 87). Ma il critico nel corso del saggio ha dimostrato di aver penetrato assai acutamente tale spirito, ed ha ben chiarito i motivi per cui sceglie un'opera valida (anche se non la più significativa) ma per tutti comprensibile, per iniziare i lettori alla complessa poesia di Rossetti. L'obiezione del Benson appare quindi priva di fondamento.

to emphasize the importance of art in a society that was alien to such a faith» ([139]). Rossetti è visto e presentato da Pater come l'artista esemplare, che vive per la poesia, completamente dedicato al compito di raggiungere la perfezione formale e la massima espressività nel ricreare verbalmente delle visioni interiori che la sua ricca immaginazione, sostenuta dalla forza intellettuale, gli presenta.

Pater non può che approvare un atteggiamento alieno da compromessi quale quello del poeta, anche se dà importanza al problema della comunicazione, e risolve la difficoltà distinguendo tra due diverse funzioni che la poesia in ogni tempo è chiamata ad esercitare. Può rivelare, svelare all'occhio di tutti, l'aspetto ideale delle cose comuni, alla maniera di Thomas Gray (anch'egli, però, ai suoi tempi era apparso oscuro, sottolinea Pater); oppure aggiungere «to the number of motives poetic and uncommon in themselves, by the imaginative creation of things that are ideal from their birth» (p. 218). La poesia di Rossetti, con le sue raffigurazioni di un mondo di sogno, esplorato nei suoi più riposti recessi, le sue proiezioni di stati emotivi e psichici di grande intensità, le sue intuizioni del mistero della vita, la sua concentrazione su quelle «peculiar phases» dell'anima che solo il poeta può scandagliare, scavando nell'inconscio, appartiene indubbiamente a questo secondo tipo. Il poeta che si era proposto di scrivere «a complete *dramatis personae* of the soul» è riuscito nel suo intento, e protagonisti della sua poesia sono emozioni, passioni, stati d'animo sottilmente indagati e resi con felice evidenza plastica senza che perdano la loro spiritualità.

Rossetti ha fatto qualcosa, e qualcosa di eccellente, nel primo tipo di poesia (ad esempio le ballate), ma — conclude Pater — la sua opera veramente caratteristica e rivelatrice è consistita «in the adding to poetry of frash poetic material, of a new order of phenomena, in the creation of a new ideal» (p. 218). Pater ha attentamente costruito tutta la pagina per giungere a questo lusinghiero *climax* — preparato nel corso dell'intero saggio da numerosi accenni e abilmente strutturato, con la triplice ripetizione dell'aggettivo «nuovo» — in cui mette in forte evidenza la profonda originalità e individualità di Rossetti, riconosciute da tutti i critici moderni, di cui Pater ha spesso anticipato interpretazioni e valutazioni. Ma il critico vuole anche sottolineare il contributo che l'arte rossettiana, nata da profonde esigenze ed esperienze spirituali e alimentata da vicende interiori, visioni oniriche, intuizioni e illuminazioni, ha recato alla poesia del suo tempo, cui ha offerto una nuova dimensione da esplorare, i materiali per ricostruire dall'esperienza un mondo «altro», filtrato da una sensibilità fedele solo alle proprie impressioni, alla propria visione interiore ed al compito di esprimerla compiutamente.

Pater così indirettamente spiega perché Rossetti abbia impresso una

([139]) EVANS, *op. cit.*, p. 44.

nuova direzione alla poesia del tardo '800, come hanno affermato diversi studiosi recenti, fra cui lo Evans, il quale osserva: «D.G. Rossetti established himself, by strength of personality, in a symbolic relation to his time, and his influence permeates his contemporaries and successors» ([140]). Mentre è nota l'ammirazione di W.B. Yeats per Rossetti, è forse meno noto che le sue opere più significative hanno lasciato un segno riconoscibile sulla generazione tutt'altro che preraffaellita di Joyce e di Pound ([141]). Non vi è dubbio, a mio avviso, che il saggio in cui con tanta finezza Pater esamina ed interpreta la personalità artistica e la poesia di Rossetti, esprimendo la sua ammirazione in modo assai esplicito, abbia contribuito notevolmente ad accrescerne l'importanza tra i poeti e i letterati del tempo, dato il prestigio del critico e l'influsso che il suo pensiero esercitava sui giovani intellettuali e artisti che, come afferma Yeats di se stesso e dei suoi amici, lo consideravano il maestro da cui derivavano la loro filosofia dell'arte e della vita. Molti anni più tardi a proposito della sua formazione, Yeats unirà significativamente i nomi di Rossetti e di Pater, affermando che il poeta lo aveva attratto in maniera emotiva e inconscia, mentre il critico gli aveva dato il suo programma estetico consapevole ([142]).

Tra questi giovani discepoli vi era anche A. Symons, che nel suo studio già citato riporta una lettera scrittagli da Pater in risposta all'invio di alcune poesie (8 gennaio 1888). Il critico riassume i principi fondamentali della sua estetica (proprio alla fine di quell'anno uscirà «Style») in questa lettera, dove l'esplicito richiamo a Rossetti come colui che ha espresso e realizzato in modo esemplare l'ideale artistico da seguire assume un fortissimo rilievo. Il primo riferimento è alla forza intellettuale che il poeta, come Pater, riteneva elemento indispensabile nella creazione artistica: «Rossetti ... said that the value of every artistic product was in direct proportion to the amount of purely intellectual force that went to the initial conception of it». È a Rossetti che il giovane poeta deve guardare, e lo loda perché in alcune composizioni «I find Rossetti's requirement fulfilled», e perché ha il talento di concepire il suo motivo «with so much firmness and tangibility — with that close logic, .., which is an element in any genuinely imaginative process» ([143]). Le osservazioni e i consigli di Pater al Symons costituiscono un'interessante glossa al saggio su Rossetti, ed è estremamente significativo che quest'ultimo sia usato come una sorta di «touchstone» arnoldiana per individuare le qualità essenziali che la buona poesia deve possedere, in quanto ciò conferma ancora una volta quanto valore Pater attribuisse al poeta.

([140]) *Ibidem*, p. 17.
([141]) Cfr. BUCKLEY, *op. cit.*, p. 137.
([142]) Cfr. MONSMAN, *W. Pater*, p. 162.
([143]) Cit. in SYMONS, *op. cit.*, pp. 97-98.